THOMAS MANN

GEORG LUKÁCS

THOMAS MANN

Traducción castellana de
JACOBO MUÑOZ

EDICIONES GRIJALBO, S. A.
BARCELONA - MEXICO, D. F.
1969

Título original
THOMAS MANN

Traducido por
JACOBO MUÑOZ
de *Georg Lukács Werke*, Band 7, *Deutsche Literatur in Zwei Jahrhunderten*, Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied und Berlin, 1964.

Aragón, 386, Barcelona, 9 (España)

Primera edición

IMPRESO EN ESPAÑA
PRINTED IN SPAIN

Depósito legal, B.: 14405 - 1969

Impreso por Gráficas Diamante, Zamora, 83, Barcelona, 5

INDICE

PROLOGO A LA PRIMERA EDICION

Estos dos estudios no pretenden —ni aún unidos actualmente en un volumen— ofrecer una imagen universal o global de la evolución espiritual y artística de Thomas Mann. Ambos fueron concebidos, sin embargo, con la intención de iluminar los problemas centrales de su obra. El primero, en ocasión de los setenta años de vida de Thomas Mann, se ocupa de su relación con la burguesía; relación que, a mi entender, constituye la base social y, por ello, humana de su quehacer todo, procurando arrojar alguna luz sobre su contradictoriedad dialéctica. El segundo contiene un enfrentamiento con la posición general de Thomas Mann respecto del desarrollo del arte y la cultura burgueses a la luz que su «Doctor Faustus» arroja sobre su propia evolución central. Este modo de plantear los problemas tiene como necesaria consecuencia la mayor acentuación que sobre cada uno de ellos ha tenido que ponerse en sus respectivas exposiciones. En una exposición histórico-sistemática de su obra toda, recibirían una atención mucho mayor «Lotte en Weimar» y, sobre todo, el ciclo de José —por no citar sino dos de sus cimas—.*

Si me he decidido a pesar de todo, a reunir estas dos composiciones en un solo volumen ha sido por determinados motivos objetivos y subjetivos, a los que vamos a prestar ahora alguna atención.

En el plano subjetivo ocurre que hoy apenas puedo yo ya

* El ensayo "Lo lúdico y sus motivaciones" no figuraba todavía en la primera edición.

alimentar la esperanza de culminar mi diálogo con la obra de Thomas Mann en una exposición del tipo histórico-sistemático citado. La publicación de estos dos ensayos en forma de libro no es, pues, sino el ejemplo de una resignación. A pesar de todo me encuentro justificado —tanto objetiva como subjetivamente— al disponerla. Subjetivamente, porque estos dos estudios, a despecho de su contenido incompleto y de su forma ensayística, encierran una síntesis de mi citado diálogo, tan largo como nuestras vidas, con la obra de Thomas Mann. Aún era estudiante preuniversitario al recibir el primer y decisivo impacto de su obra. El problema de «Tonio Kröger» (juntamente con el epílogo de Ibsen) determinaron de manera central los motivos más importantes de mi producción juvenil. La directa referencia a lo verdaderamente determinante tampoco son, en este caso, las meditaciones sobre el trabajo de Mann, ni tampoco una composición sobre «Alteza Real», sino la atmósfera toda del planteamiento de sus problemas y de la búsqueda de soluciones para ellos. El propio Thomas Mann se dio cuenta de esto al referirse, en un ensayo acerca del concepto de lo burgués, a mi libro «El alma y las formas» (sin haber llegado a conocer, me parece, mi inicial trabajo juvenil publicado en húngaro). Refiriéndose a su posición respecto de mi planteamiento de los problemas escribió allí: «De su saber, al que con nuestro ser hemos ayudado no poco, somos, sin duda, especiales acreedores.»

En la esencia de nuestros respectivos enfrentamientos con los grandes procesos de nuestro tiempo, radican los motivos de la pronta ruptura de esta íntima aproximación espiritual. Ni siquiera existía ya cuando Thomas Mann publicó las dos líneas arriba citadas: nuestras tomas de conciencia respecto de la Primera Guerra Mundial imperialista nos llevaron a posiciones opuestas. A Thomas Mann, a aquellos puntos de vista contenidos en sus «Consideraciones de un apolítico»; a mí, a un creciente estudio de la visión del mundo marxista y a la entrada en el Partido Comunista. En esta atmósfera tuvo lugar nuestro primer y único encuentro personal. Me parece que en una carta a Seipel, Thomas Mann se refiere con excesiva cortesía y delicadeza a la brusquedad de nuestros antagonismos, al escribir: «He conocido personalmente a Lukács. Durante una hora me habló en Viena de sus teorías. Mientras hablaba, tenía razón. Aunque a su marcha dejara el recuerdo de una inmensa abstracción...»

Este alejamiento mutuo duró mucho tiempo. Duró años, hasta que Thomas Mann superó sus puntos de vista acerca de la guerra y hasta que su nuevo democratismo no comenzó a revelarse en su obra. Por otra parte, no tuvieron que pasar muchos años hasta que yo pudiera superar, gracias a mi convivencia con el movimiento obrero revolucionario, los puntos de vista abstractos y sectarios de mi marxismo de neófito. Sólo sobre esta nueva base, debida a nuestra propia evolución, pudo tener lugar mi nuevo, más profundo y objetivo estudio de la gran obra de Thomas Mann. La composición «Thomas Mann y la herencia literaria» (Internationale literatur, 1936) *expresa el comienzo de estas nuevas confrontaciones de manera a mi modo ver no poco abstracta y escasamente dialéctica. Las luchas literarias en torno a un realismo a la altura de los tiempos no llevaron a profundizar más y más en la obra de Thomas Mann. En mis estudios de finales de la década de los 30 (aparecidos en los libros «Marx y Engels como historiadores de la literatura», Berlín 1948; «Viraje del destino», Berlín 1948, y «Ensayos sobre el realismo», Berlín 1948) pueden percibirse claramente las huellas de este enfrentamiento crítico.*

Era preciso decir todo esto para que el lector me reconozca el derecho subjetivo de considerar estos dos estudios no como unos escritos circunstanciales, unidos en libro por obra del editor, sino como una síntesis y recapitulación —por supuesto incompleta y nada más que ensayística— de una evolución ocurrida durante varios decenios. Y esta génesis subjetiva constituye, o al menos así lo espero, la base que me justifica objetivamente para ver en ella, a pesar de su estricta forma ensayística, ese intento de síntesis. Creo realmente que mi vivencia personal de la dialéctica entre arte y burguesía en el

joven Thomas Mann no es asunto de mi exclusiva caracterización subjetiva; sino que, por el contrario, este punto de vista vino a dar en el problema central mismo de la actividad creadora de Thomas Mann, tratándose también, yendo más lejos, de un problema igualmente central, aunque por entonces, claro es, sólo en germen, de la cultura burguesa moribunda en su totalidad, tanto en la obra de Thomas Mann como en mi exposición crítica.

Desde entonces han trascurrido más de cuatro decenios. El mundo ha vivido dos grandes guerras y doce años de fascismo; el socialismo ha sido implantado en la Unión Soviética hace más de treinta años, en constante proceso de consolidación. El camino de Thomas Mann ha ido, en estos decenios, de «Tonio Kröger» a la exposición de la tragedia de Adrian Leverkühn, la tragedia del artista típico de la época moderna y del típico arte moderno burgués, indisolublemente unidos con la tragedia de la errada evolución del pueblo alemán. Si hoy, al cabo de tres decenios de ocupación teórica y práctica con el marxismo, me he decidido a estudiar la decadencia ideológica de la burguesía apoyándome en la obra del último gran escritor burgués, acaso me resulte lícito sustentar la esperanza de que estas reflexiones incidan en el centro mismo del problema, tanto en relación con la obra de Thomas Mann como con la crisis cultural de nuestros días.

GEORG LUKÁCS

Budapest, octubre de 1948

A LA BUSQUEDA DEL BURGUES

Vivir — es combatir dentro de sí
el salivazo de oscuras fuerzas.
Crear — administrar justicia
sobre el propio yo.

IBSEN

I

¿Qué significa «búsqueda del burgués»? ¿Acaso no está el burgués por doquier, acaso no es la cultura actual, al menos en Occidente, desde la economía hasta la poesía y la música, burguesa? Plantear, además, esta pregunta a propósito de Thomas Mann, ¿no es algo sobremanera injustificado, tratándose de un escritor que, ya desde sus comienzos, ha reconocido su estirpe burguesa con un énfasis muy superior al usual entre los escritores actuales?

La pregunta aún se complica más si se advierte que a la obra de Thomas Mann (aún cuando, por supuesto, no siempre a su pensamiento), le falta todo rasgo utópico. Que esto quede anotado aquí como característica, nunca como determinación de rango. Thomas Mann es un realista de rara fidelidad a la realidad, devoto, incluso, de la realidad. Si bien sus detalles, y aún más sus fábulas, sus concepciones ideales, de ninguna manera se quedan en la superficie de la vida cotidiana, si bien su depurado estilo resulta más que lejano de cualquier naturalismo, el contenido de su creación jamás va, en él, más allá de la realidad misma. Lo que se nos ofrece en la obra de Thomas Mann es la Alemania burguesa (completada por su génesis, por la desvelación de los caminos que han conducido hasta ella), es su problemática interna intensamente apresada, pero de una manera tal que su dialéctica lleva, por vía natural, hasta más allá de sí misma, y nunca hacia una perspectiva de futuro en-

cantada en el presente, ni tampoco vivificada de una manera entre utópica y realista. No son pocas las obras del realismo así conformadas. Basta con aludir al Wilhelm Meister de Goethe. Estando Thomas Mann tan íntimamente relacionado con Goethe, a este respecto es su antítesis artística.

Pero precisamente así es subrayada la burguesía una vez más como forma de vida, como principio conformador. Thomas Mann pasa generalmente por ser, con toda justicia, el escritor alemán más representativo del presente, de la primera mitad de nuestro siglo. Pero una representatividad semejante ofrece diversas tipificaciones, aún tratándose de un mismo pueblo. Hay escritores representativos que resultan ser los portavoces, claros y decididos, de lo venidero, y hay escritores cuyo talento y vocación consisten en ser «espejo del mundo»; el impulso schilleriano de futuro es tan representativo como la fijación goethiana del instante. Y, sin embargo, aún aproximando Thomas Mann al tipo de Goethe (o al de Balzac, o al de Tolstoi), aún declarando que su obra ha de ser considerada como «espejo del mundo», aquello que hay en él de específico todavía no queda suficientemente fijado. Hablábamos de los rasgos utópicos de la novelística goethiana del ciclo Meister, de los motivos que en él, al igual que en Balzac, Keller o Tolstoi, encontramos. Nada semejante puede encontrarse en Thomas Mann. Y con ello surge una forma específica de representatividad: Thomas Mann ofrece una imagen consumada de lo burgués en la plenitud de su problemática, pero, precisamente, su ser mismo de este momento, su ser mismo de esta etapa. (Por supuesto que esta caracterización del burgués alemán actual sólo llega, en principio, hasta la época prefascista; la imagen del alemán fascista o luchador contra el fascismo aún no aparece en la obra de Thomas Mann.)

De ahí que numerosos alemanes se reconozcan en la obra de Mann de una manera muy diferente, mucho más profunda y a la vez más inmediata, más íntima e intensa que en las obras de otros escritores. Y como la problemática por ella configurada no hace sino comportar interrogantes a los que no da respuesta, contestándolos, antes bien, y a lo sumo, con grandes rodeos y a base de múltiples mediaciones inmediatamente disueltas con ironía, el radio de influencia de sus obras es muy superior al de las de sus contemporáneos. Por elevadas que resulten las exigencias que la línea argumental de su narrativa imponga a la inteligencia artística del lector y por complejas que sean las incitaciones espirituales derivadas de la bien tejida red de sus interrogantes y reservas, las fábulas y figuras de sus obras están configuradas de la manera más sencilla y evidente, resultando inteligibles incluso a la persona menos complicada. Y como lo que queda reflejado es, precisamente, la contrafigura de un estadio moral del mundo, su influencia es de las que permanecen: en cada uno de los momentos apresados queda fijada y detenida una etapa del desarrollo de la burguesía alemana a la que habrá de regresar siempre todo aquel que dentro de sí reviva su propio pasado y el de su país.

Esta forma tan peculiar de representatividad resulta, por otra parte, reforzada por la lenta evolución orgánica de Thomas Mann. También aquí hay un caminar al unísono con la realidad. Por supuesto que ésta se convirtió, sobre todo durante la segunda mitad de su carrera, en algo peor que simplemente turbulenta, resultando así inevitable que este *tempo* quedara también reflejado en su obra. Pero el carácter épico de la obra considerada en su totalidad, fundamentado en el tono pausado y narrativo de su experiencia del mundo, no podría ser ignorado: las obras en donde estos cambios violentos quedan reflejados, no sólo siguen conservando su carácter sereno, epicoirónico, sino que su nacimiento exige tanto tiempo que ya aparecen encerrando una problemática de tipo ideológico madura y desarrollada: sobre el paso hacia delante que ha dado la historia o que está a punto de dar, con el pro y el contra de su génesis moral y espiritual. Los cambios mismos quedan fuera de la obra como tal. Thomas Mann se limita a representar los reflejos que arrojan en la vida cotidiana. Nuevamente hay que diferenciar de la manera más estricta esta lentitud del *tempo* del desarrollo respecto de cualquier clase de naturalis-

mo. El contenido de las obras de Thomas Mann jamás corresponde a los talantes cotidianos de la burguesía alemana. Por el contrario, cuanto más grande es su madurez más decididamente se opone a las corrientes reaccionarias dominantes. Pero incluso oponiéndose a ellas, las armas espirituales con las que ejerce su lucha caracterizan una vez más el punto culminante de la conciencia burguesa entonces posible; incluso oponiéndose a ella, Thomas Mann, el creador, no puede zafarse de la burguesía. La profundidad y extensión de su influencia descansan sobre la estabilidad de este suelo social; es representativo porque es la imagen visible y llena de sentido de lo mejor que hay en la burguesía alemana.

Por supuesto que todo esto se refiere exclusivamente a la configuración artística expuesta. Su cómoda plenitud, de aspecto a veces incluso casi indolente, no es sino, por el contrario, el resultado de una larga y atormentada lucha con la problemática múltiple y, sobre todo, de carácter interior y moral, de ese mundo del que precisamente puede surgir, orgánicamente trabada, una configuración semejante. Thomas Mann es, pues, como artista, el polo diametralmente opuesto al filósofo Schelling, el cual, como Hegel decía, «llevó a cabo su formación filosófica a los ojos del público»; sus obras exponen, por el contrario, síntesis de etapas históricas ya consumadas y trabajadas hasta el final, de tal manera que —por necesidad—, el desarrollo espiritual de su visión del mundo ocurre, de hecho, ante el público.

A nuestro entender, siempre es equivocado partir, en la interpretación de las obras de escritores importantes, de sus propias proposiciones teóricas. La importancia literaria universal de tales obras consiste, por lo general, siempre, en que aquellos conflictos de su época que en los ensayos audaces y valientes de su pensamiento sólo han llegado, en el mejor de los casos, a una antinomia honradamente expuesta y, a menudo, han dejado subsistir el sí y el no inmediatamente juntos uno y otro, o incluso pueden, no pocas veces, petrificarse en tomas de posición falsas o reaccionarias, adquieren, en las

obras, la forma de movilidad mayor que para tales problemas resulta posible en la realidad históricamente dada. En la mayor parte de los casos esto es, sin embargo, algo más que la plenitud artística de productos fragmentarios de pensamiento. Es la corrección que el proceso de conformación de la realidad, su reflejo apasionadamente llevado hasta el final, es decir, la realidad misma, en última instancia, impone a las tendencias erróneas del pensamiento del escritor. En lugar alguno ha sido tan palmariamente refutado el legitimismo utópico de Balzac, o el sueño cristiano y plebeyo de Tolstoi de hermandad con los campesinos, que en el «Gabinete de antigüedades» o en «Resurrección».

Thomas Mann es un ejemplo extremo de esos escritores cuya grandeza consiste en ser un «espejo del mundo». Sin que ello quiera decir que filosóficamente sea un diletante o un hombre de pensamiento escasamente consecuente. Por el contrario, la suya es la cultura de mayor nivel de pensamiento de la Alemania burguesa de su tiempo; pocos contemporáneos han llevado tan lejos, de manera tan profunda y consecuente, la meditación sobre los pensadores reaccionarios más importantes de este período, Schopenhauer y Nietzsche, pocos han vivido como él la relación existente entre sus sistemas y métodos y los problemas vitales de la burguesía contemporánea. Pocos contemporáneos hay, como él, en quienes la visión del mundo, lentamente trabajada, haya ido creciendo tan estrechamente unida a la obra.

Pero precisamente por eso, rara vez resulta tan evidente como en Thomas Mann, la refutación de lo falso, de lo contrario al progreso, por el acabamiento literario en la vida autónoma de las figuras, de las fabulaciones, de las situaciones. Escojo provisionalmente un pequeño ejemplo. Los «Buddenbrook» fueron escritos en una época en la que Thomas Mann consideraba —y con él una porción esencial de la inteligencia burguesa alemana— a Schopenhauer como el filósofo rector de una visión del mundo propiamente alemana. Veía el gran camino de la evolución alemana en el orden del pensamiento (aún in-

cluso largo tiempo después de la terminación de su primera gran novela), como partiendo de Goethe y de él, a través de Schopenhauer y Wagner, hasta Nietzsche, desde el cual se llegaba a una cultura de pensamiento auténticamente alemán, propia de la actualidad y del futuro. No es, pues, sorprendente que la influencia de Schopenhauer resultase evidente en los «Buddenbrook», que Thomas Mann configurase en esta obra la posición de Schopenhauer frente a la vida. Pero ¿cómo se advierte esto en la obra misma? Thomas Buddenbrook es un hombre destrozado. Sus esfuerzos por dar un nuevo impulso al negocio fracasaron hace ya tiempo; ya no le quedan esperanzas de que su hijo pueda conseguir, como sucesor y prolongador de su actividad, lo que a él le resultó imposible; la convivencia espiritual con su mujer se le hace cada vez más problemática. En semejante estado cae en sus manos «El mundo como voluntad y representación». Y ¿qué efecto le causa este libro? «Se sintió lleno de un gran sosiego, grato y desconocido. Tenía la satisfacción incomparable de ver cómo un cerebro tan enormemente superior se apoderaba de la vida, de esta vida tan poderosa, cruel y sarcástica, para domeñarla y condenarla..., la satisfacción del que sufre, del que guarda siempre escondido su dolor por la frialdad y dureza de la vida, lleno de vergüenza y de mala conciencia, y, de repente, recibe de manos de un ser grande y sabio la justificación básica y solemne de su sufrimiento en este mundo —de este mundo, el mejor de todos los imaginables, del que con un sarcasmo divertido quedó demostrado que es el peor de los imaginables... Sentía todo su ser magnificado de una manera inmensa, poseído por una embriaguez oscura y difícil, sus sentidos rodeados de niebla y plenamente encantados por algo indeciblemente nuevo, sugestivo y prometedor que le hacía pensar en su primer deseo amoroso, abierto a la esperanza». Ni siquiera el más acerbo enemigo de Schopenhauer podría representarlo de manera más acabada como musageta de la decadencia.

En principio, no se trata de cómo pudo ver y valorar entonces el pensador Thomas Mann el problema general de la decadencia. Con este ejemplo no se intentaba sino iluminar la fundamentación estructural de sus preguntas y respuestas en el orden del pensamiento y de la creación literaria, así como de conferir a las observaciones que siguen la norma metodológica de atenerse en todo primariamente a la obra, para interpretar a partir de ella al pensador y al político Thomas Mann, y no, como se hace a menudo, al contrario.

II

Sólo a partir de aquí puede ser concretamente iluminado, en la plenitud de su sentido, nuestro paradójico problema inicial, es decir, el de la búsqueda del burgués como piedra de toque de la obra de Thomas Mann y fundamento de su popularidad e importancia representativa. Problema que conduce a una contradicción esencial de la existencia del artista en la era burguesa, que Friedrich Schiller fue el primero en desvelar con su indicación de lo «sentimental» (elegiaco, satírico e idílico) como tendencia básica del nuevo mundo burgués. La confrontación originaria, genialmente iluminadora, es de una evidencia tan sencilla como punzante: «El poeta... *es* naturaleza él mismo, o tendrá que *buscarla*», dice Schiller.

Pero la complicación aumenta con un nuevo problema. Que se insinúa ya en el propio Schiller: ¿es Goethe un escritor ingenuo? Y, añadimos nosotros, ¿no lo son acaso también Tolstoi o Thomas Mann? Pero si la respuesta es positiva: ¿en qué relación se encuentra Goethe con la realidad moderna? ¿Cuál es su posición respecto de la búsqueda de la naturaleza, de lo sentimental? Respecto de las figuras menores podía decir Schiller consolado que «*caminan salvajes* a través de su época, protegidas, gracias a un sino favorable, de su mutiladora influencia». Por supuesto que sabía perfectamente que estos sencillos contrastes no sirven para determinar la posición de Goethe en la literatura universal. Busca la solución, sin embargo, un

tanto unilateralmente, planteando el problema de la manipulación de una materia sentimental por parte de un poeta ingenuo, cosa que consigue esclarecer, no obstante, con gran ingenio, apoyándose en el «Werther», «Tasso», «Wilhelm Meister» y «Fausto». Sí, Goethe es ingenuo, pero su ingenuidad ya no es, necesariamente, en el orden social, tan autoevidente y problemática como podía serlo la de un Homero, por ejemplo; la suya es una ingenuidad a la vez natural y trabajosamente elaborada. Esta ingenuidad goethiana determina tanto el enfrentamiento artístico inicial con el objeto, como su culminación formal definitiva, dejando entrar, sin embargo, en la obra, durante el proceso intermedio, toda la corriente perturbadora de lo sentimental. Puede, pues, realmente ser aceptada la validez de la confrontación schilleriana: «La naturaleza ha concedido al escritor ingenuo el privilegio de producirse siempre como una unidad indivisa, de ser en cada momento un todo autónomo y completo y de interpretar a la humanidad realmente, en la plenitud de su contenido. Al sentimental le ha dado el poder o, más bien, le ha impreso el vivo impulso de reconstruir a partir de sí mismo aquella unidad disuelta por la abstracción, haciendo plena en sí la humanidad y accediendo, de este modo, de una circunstancia limitada a otra infinita.» En los grandes realistas de la era burguesa, sin embargo, en Goethe y Keller, Balzac y Tolstoi, esta confrontación se presenta en forma de proceso dialéctico, en el cual, lo sentimental es transformado a lo largo del camino que media entre lo ingenuo inicial y su estadio de plenitud, en un momento asumido ya en la obra realista.

¿En qué posición se encuentra Thomas Mann en la lista de los grandes épicos «ingenuos» de los siglos XIX y XX? El rodeo que hemos hecho resultaba necesario para deshacer la contradicción aparentemente contenida en nuestra descripción de su figura. Dábamos a su realismo el calificativo de «espejo del mundo», y, a la vez, exaltábamos la representatividad de Thomas Mann como conciencia de la burguesía alemana. La contradicción es evidente. Porque allí donde el escritor aparece

como corporeización de la conciencia, la ingenuidad orginaria se ha esfumado. El hecho de la conciencia como poder vital es expresión y reconocimiento de la distancia existente entre el ser y el deber, entre la apariencia y la esencia, y, con ello, ¿no hemos vuelto, acaso, al sentimentalismo schilleriano, al abismo abierto entre la realidad y el ideal? ¿No queda así asumido el rcalismo ingenuo de la gran épica?

No lo creemos. El deber no tiene por qué alzarse, como en el caso de Kant, y, en buena parte, en el de Schiller, como algo totalmente extraño frente a una realidad de naturaleza diferente. También puede surgir —hegelianamente— de la contradictoria identidad entre esencia y apariencia. La conciencia ya sólo es, en tal caso, la advertencia: llega a ser el que eres, sé esencial, desarrolla —a pesar de las influencias perturbadoras del mundo interior y exterior— lo que dentro de ti, como núcleo y esencia, mora y palpita siempre vivo.

Thomas Mann, el burgués consciente y profundo, es en este sentido, la conciencia de la burguesía alemana. Puede decirse que en él se ha hecho consciente el núcleo sociológico del descubrimiento schilleriano de la esencia del arte moderno. Está decididamente convencido de que la pregunta acerca de la esencia del burgués actual es la pregunta misma acerca de su condición burguesa. En la búsqueda del burgués cobran vida para él todos los problemas, presentes y futuros, de la cultura de nuestro tiempo. Un gran sucesor de Goethe, Gottfried Keller, construyó ya una obra gigantesca, fruto de su vida entera, a partir de este problema. Condicionado, sin embargo, por el modo de vida suizo, tal y como éste era hacia la mitad del siglo pasado. La diferencia básica entre ambos fue vista claramente por Thomas Mann —aunque, por supuesto, no al comienzo de su carrera—.

En los años veinte escribía sobre Suiza: «Ante nuestros ojos se desenvuelve un pueblo de estirpe alemana que, separado políticamente muy pronto del tronco principal, habiendo compartido sus destinos espirituales solo hasta cierto punto, jamás perdió el contacto con el pensamiento europeo occidental, y no

participó de aquella degeneración del Romanticismo que hizo de nosotros unos solitarios y proscritos... Algo sí puede, en todo caso, enseñarnos la visión del espíritu suizo: un estadio de la evolución del destino alemán mismo».

Este conocimiento, al que accedió Thomas Mann a raíz de la primera guerra mundial y del desmoronamiento de Alemania, falta necesariamente en el horizonte inicial de sus problemas. El cual, sin embargo, no es tan simple, tan poco sociológico como el propio Thomas Mann ha querido presentarlo a veces. Refiriéndose a sus primeras obras, escribió durante la guerra: «Porque, verdaderamente, he ignorado un poco la transformación del burgués alemán en el *bourgeois...*». Thomas Mann infravalora en este punto su propia producción. Piénsese sólo en el contraste en la evolución de las familias Hagenström y Buddenbrook; en la primera culmina la del burgués alemán en el *bourgeois,* esa transformación que Thomas Mann se acusa de «haber ignorado». Ha «ignorado» esta evolución en tan mínima medida, que la segunda mitad de su novela primeriza gira cultural, política y moralmente en torno a un sólo eje: ¿Quienes son los burgueses auténticos, los Hagenström o los Buddenbrook?

La respuesta es, a primera vista, muy sencilla: la burguesía patricia de los Buddenbrook se hunde necesariamente, en tanto que los Hagenström dominan la nueva Alemania. Esto está claro; eso no lo ha «ignorado» Thomas Mann. Sólo que al constatar este hecho no se ha limitado a hacerlo tranquilizándose resignadamente. De haber actuado así, hubiera tenido que renunciar a una cultura alemana contemporánea, a la posibilidad de una gran literatura a la altura de los tiempos. Se hubiera convertido en un *laudator temporis acti,* únicamente, en un nuevo Raabe.

Y así se le plantea el problema: ¿quién es el burgués? ¿cuál es en realidad, su carácter paradigmático y culturalmente rector, de no corresponder al tipo triunfante de los Hagenström? En tal caso los Buddenbrook podrían no ser únicamente una estirpe en decadencia, sino por el contrario —y con todos sus rasgos matizados por la decadencia—, los titulares de una cultura burguesa de la que ayer hubo de estar orgullosa Alemania y que hoy debería ser la fuente de su renovación, de la orgánica prolongación de sus glorias antiguas. La sucesión generacional de los Buddenbrook no sería, pues, sino una historia de la mutación de las tradiciones culturales alemanas a lo largo del siglo XIX.

Esta gran novela de juventud se alza sobre un doble contraste. Porque no se trata sólo de la contradicción formada por los Hagenström y los Buddenbrook, sino de la contradicción existente, asimismo, entre dos de los miembros de esta última familia, Thomas y Cristian. En el caso de Thomas y Cristian, el problema se presenta así: ¿rendición a la decadencia o lucha contra ella? En Cristian (como en el héroe de la narración «Bajazzo»), los nuevos tiempos y la consiguiente relajación de la antigua burguesía patricia, minan completamente la vieja moral. La imagen de la crisis del siglo, del *fin de siècle* encuentra aquí su precedente: la autodescomposición de la personalidad por el abandono interior de los principios vitales burgueses de carácter medular, del cumplimiento del deber, del espíritu profesional. Sobre Thomas actúan estas mismas fuerzas disolutorias, y, sin embargo, son vencidas por él gracias a una tenaz autodisciplina; donde Cristian es vencido humanamente y anulado, Thomas consigue hacerse con una personalidad burguesa. Ahora bien, la fuente tanto de esta forma exterior como de la interior, es el desespero ante la desenfrenada anarquía del sentimiento. «He llegado a ser como soy», se decidió a decir por fin (Thomas. G. L.), y su voz sonaba conmovida, «porque no quería llegar a ser como tú. Si te he evitado interiormente, ha sido porque me veo obligado a protegerme de ti, porque tu ser, tu esencia, es un peligro para mí... solo digo la verdad».

La «disciplina vital» de Thomas Buddenbrook ha surgido, pues, y se ha desarrollado como estética, moral y filosofía de la cultura de una nueva conciencia burguesa. Pero ¿ha encontrado así, por fin, Thomas Mann a su burgués? Desgraciadamente, no.

Thomas es, en realidad, y también interiormente, el hermano de Cristian; se ha convertido en burgués coaccionándose a sí mismo, y al fracasar su primer intento de participar en el nuevo giro económico de la burguesía, el de los Hagenström, hace con fuerza cada vez mayor el papel de figura decorativa —iluminada por Thomas Mann, por irónicos acentos—, de intérprete teatral de su propia vida.

¿Es éste, por fin, el burgués encontrado? La pregunta queda en suspenso. Conversando una vez con su hermana, Thomas cita unas palabras de su mujer sobre Cristian: «¡No es un burgués, Thomas! ¡Es todavía menos burgués que tú!» La hermana contesta estremecida: «¿Burgués, Tom? Ay, me parece que en todo el ancho mundo no hay un burgués más grandes que tú...». Thomas se opone. «Bueno; ¡no hay que interpretarlo así!...»

El dilema entre «disciplina vital» y anarquía del sentimiento no queda, pues, en absoluto solucionado para Thomas Mann. El problema vuelve a plantearse en el momento central de su obra, antes de la primera guerra mundial. Sobre todo en las narraciones «Tonio Kröger» y «La muerte en Venecia». En ellas se ventila, primordialmente, el problema del rendimiento mismo de la vida del artista, en torno a la pregunta acerca de si la «disciplina vital» como domeñadora de la anarquía del sentimiento, puede hacer una profesión de la actividad artística —imagen aquí, para Thomas Mann, de legítima efectividad cultural, de auténtica profesión espiritual, ejercida a impulsos de una necesidad interior y llena de sentido—. Refiriéndose a la efectividad del protagonista de «La muerte en Venecia» decía: «Gustav Aschenbach era el poeta de todos aquellos que trabajan al borde del agotamiento, de los sobrecargados, de los que se sienten caídos y no dejan, sin embargo, de mantenerse en pie, de todos estos moralistas de la acción fructífera que, pobres de aliento y con escasos medios, a fuerza de poner en tensión la voluntad y de administrarse sabiamente logran producir, al menos por un momento, la impresión de lo grande. Estos hombres abundan mucho, son los héroes de la época».

Con estas palabras se limitaba a revelar el secreto de su propia efectividad de entonces. Bien está. Pero ¿se ha encontrado con ello al burgués? La pintora rusa Lisaweta Iwanowna llama certeramente a su amigo Tonio Kröger «burgués descarriado», y el mismo Tonio Kröger ve, por una parte, con claridad, que hoy solo puede hacerse un arte auténtico (una cultura auténtica y una moral) por el propio camino suyo. Por otra parte ama la vida, y la sitúa por encima de cualquier arte necesariamente enajenado de ella, dando de la vida la siguiente y muy burguesa definición: «No piense en César Borgia ni en cualquier otra filosofía embriagadora que pueda exaltarnos. Ese César Borgia no significa nada para mí, no le doy importancia alguna, y no seré capaz de comprender nunca que pueda ser venerado como ideal lo extraordinario y demoníaco. No, la "vida", tal y como se opone permanentemente al espíritu y al arte, no se nos presenta como una visión de sangrienta belleza y hermosura salvaje, no como lo extraordinario que da vida a lo extraordinario en nosotros, sino que son precisamente lo normal, lo decente y lo agradable quienes constituyen el reino de nuestros deseos, la vida, en fin, en su banalidad tentadora».

Estamos, pues, evidentemente otra vez en la meta: los sencillos, los Hans Hansen e Ingeborg Holm, ellos son la buscada vida burguesa.

Y sin duda lo son —en el deseo de Tonio Kröger y sus iguales. Pero si este hallazgo fuera algo más que una lírica ironía, Thomas Mann tendría que renunciar a toda la cultura burguesa, ya que los Hans Hansen e Ingeborg Holm tienen tan poco que ver con el desarrollo cultural de la burguesía alemana, de Goethe a Thomas Mann, como los Hagenström o los Kröterjann, por muy estéticamente atractiva que resulte su visión, y por muy apropiados que puedan resultar como objeto de algún deseo. Pero el deseo, incluso el más sincero, engaña. En la «Fiorenza» de Thomas Mann, el moribundo Lorenzo de Médicis dice a Savonarola: «En el lugar a donde el deseo nos empuja, ¿no es verdad?, ni se está, ni se es. Y, sin embargo, el hombre confunde gustosamente a los hombres con su deseo.»

Tonio Kröger, el «burgués descarriado», el hermano espiritual de Thomas Buddenbrook convertido en escritor, parece ser así el burgués auténtico, y su camino de la «disciplina vital», la ética verdadera de la nueva burguesía. También aquí se enjuicia a sí mismo Thomas Mann de manera implacable. «La muerte en Venecia» es la culminación de un proceso configurador. Porque en Gustav Aschenbach llega a su plenitud lo que en Tonio Kröger no era sino deseo y tendencia. Ha construido una vida formalmente perfecta y una obra importante basándose en la moral de la «disciplina vital». Severos y orgullosos se alzan ambos por encima de la vulgaridad de lo cotidiano, sobre su filisteísmo mezquino, sobre su igualmente mezquino anarquismo bohemio. Un pequeño conflicto, tiene sólo lugar, sin embargo, un sueño en medio de este conflicto, para cuya decisión apenas ocurrió nada perceptible —y la «disciplina vital» se derrumba sin resistencia ni salvación posible, como si no fuera el producto de una vida difícilmente construida a base de sinceridad y ascetismo. «Aquella noche tuvo un sueño terrible, si puede llamarse sueño a un acontecimiento corporal-espiritual, ocurrido, es cierto, plenamente dormido y en completa independencia; pero que se había desarrollado sobre todo en su alma; los acontecimientos que pasaban ante él, y que venían del exterior, quebrantaron su resistencia, una resistencia profunda y de naturaleza espiritual; violentamente devastadores penetraron en su alma, y dejaron arrasada su existencia y toda la cultura de su vida».

Este juicio, pronunciado sobre sí mismo, es el resultado último de la producción de Thomas Mann anterior a la guerra. No hay que dejarse engañar, en la justa valoración de esta ironía profundamente pesimista, por el lúdico *happy-end* de «Alteza Real». El destino de sus protagonistas se desenvuelve en una atmósfera de novelesca improbabilidad, y ostenta, de manera sobresaliente, un carácter de excepción no paradigmática. Por lo demás, la segunda novela es tanto un epílogo a los «Buddenbrook» como un prólogo a «La muerte en Venecia». El formalismo de la «disciplina vital» se disuelve en el Príncipe Alberto en una autoconsciencia de su falta de contenido y de su nulidad. Se compara a sí mismo y su «disciplina vital» de soberano, con el comportamiento de un pobre loco que creía ha dado él mismo a cada tren en marcha la señal de partida. «Fimmel Gottlieb se figura que el tren se pone en marcha a un gesto suyo. Eso mismo me ocurre a mí. Hago una señal y el tren se pone en marcha. Pero igual iría sin mí, y el que yo dé la señal, no es más que un teatro de monos. Ya estoy harto...» y el educador del protagonista principal, el doctor Überbein, el entusiasmado apóstol de la «disciplina vital», de la inteligencia destinada a florecer sobre ese suelo, se derrumba —igual que Gustav Aschenbach— sin remedio por un pequeño e insignificante motivo. «Aquel hombre desapacible y poco amistoso... que rechazaba con orgullo cualquier muestra de confianza, y que había dedicado su vida fría y exclusivamente a alcanzar merecimientos..., yacía allí ahora; el primer infortunio, el primer giro desfavorable en el campo de sus merecimientos le había hecho caer miserablemente.»

No se crea que se trata solo de un problema marginal o periférico de la cultura burguesa alemana de los años anteriores a la Primera Guerra Mundial. El problema se sitúa en su mismo centro: la moral de la «disciplina vital» está íntimamente ligada con las condiciones espirituales de vida de los mejores representantes de la cultura, de los más auténticos intelectuales de la imperialista y prusianizada Alemania guillermina. Respecto de algunos intelectuales, sobre todo de aquellos que no estaban dispuestos a buscar su felicidad por el camino de los Hagenström, la disyunción entre Cristian y Thomas Buddenbrook, entre anarquía del sentimiento y disciplina vital era, en realidad, profundamente típica. (Con vistas a aclarar mejor la situación, debe observarse aquí, aunque sólo sea de manera tangencial, que entre los contemporáneos de Thomas Mann algunos sociólogos estelares estaban empeñados en la tarea de armonizar la vía de los Hagenström con la de los Buddenbrook o Aschenbach en el orden moral y filosófico-cultural, así, por ejemplo, Rathenau, Max Weber y Troeltsch.) Y que la moral de

la «disciplina vital» conduce por razones de necesidad interna al prusianismo, es algo que se evidencia con la mayor claridad en la propia evolución de Thomas Mann: el acceso a la fama del escritor que protagoniza «La muerte en Venecia» gracias a una epopeya sobre Federico el Grande no hace sino anticipar —y, sin duda, no casualmente— el trabajo del autor durante la Primera Guerra Mundial.

Thomas Mann, el creador de figuras, ocupa a este respecto, sin embargo, una posición singular y paradójica. Por una parte muestra que la vía surgida del dilema entre Cristian y Thomas Buddenbrook conduce a un reconocimiento de la prusianización de Alemania; por otra parte lleva a cabo en su obra una crítica destructora del irrealismo y carencia de valores de la ética entera de la «disciplina vital».

Con ello continúa Thomas Mann la obra del viejo Fontane. También éste admira y enaltece, con más resolución, incluso, que Thomas Mann, todavía en el camino de la madurez, la «disciplina vital» prusiana, los héroes de guerra prusianos, la «superación» prusiana de la mezquindad vital del *bourgeois.* Aunque el propio Fontane ofrece en su obra —en «Schach von Wuthenow», en «Irrungen, Wirrungen», en «Effi Briest»— una crítica radical de ese mismo tipo con el que se siente unido por razones más hondas que las de simple simpatía personal, y en el que ha vislumbrado a menudo, por supuesto que también en su vida, y rodeado de un creciente escepticismo, una posible moral de la problemática humana-inhumana de su tiempo, la época del *bourgeois.* Fontane y Thomas Mann son los primeros y únicos escritores alemanes que han descubierto la fragilidad interna de la «disciplina vital prusiana». (En este contexto hay que resaltar la breve narración grotesca «El descarrilamiento».)

III

Y así llega Thomas Mann, de acuerdo con la evolución de su patria, a una conyuntura de extrema problematicidad ideológica durante la Primera Guerra Mundial. Su situación era de lo más paradójica, como nos es hoy ya posible percibir gracias a la perspectiva histórica adquirida: tanto la crítica del prusianismo en su obra como la debilidad por él en el orden humano y político, alcanzaron su punto culminante en Thomas Mann a raíz del desencadenamiento de aquella crisis nacional. Y al historiador en su condición de profeta retrospectivo, ha de resultarle de lo más sorprendente ver como Thomas Mann apenas percibió entonces los efectos más profundos de su propia evolución literaria y con qué apasionamiento sacó unas consecuencias equivocadas de su propio quehacer.

Pero el asombro platónico que semejante contradición despierta en un hombre reflexivo ha de ser transformado en problema, en trabajo para el entendimiento. Por supuesto que no se trata de defender los escritos de guerra de Thomas Mann; si se interpretan sus obras tardías tipo «La montaña mágica», a la luz de sus «Consideraciones de un apolítico», como todavía hoy puede ocurrir en Inglaterra o América, se desprende forzosamente una imagen desfigurada y reaccionaria. El problema radica, antes bien, en reconocer que el extravío político de Thomas Mann a raíz de la Primera Guerra Mundial no es una etapa casual de su «búsqueda del burgués», sino que, por el contrario, ha de ser interpretado como una fase necesaria de la funesta evolución general de la ideología alemana.

Hemos examinado hasta este momento la problemática de las obras de Thomas Mann tal y como ésta se desprende de su configuración acabada. ¿Cuál es, sin embargo su —para Thomas Mann por entonces todavía desconocida— infraestructura social? Aproximadamente diez años después de la Primera Guerra Mundial describió Thomas Mann de manera cla-

rividente, la relación existente entre la mayor parte de los espíritus creadores alemanes y el ser político-social de su patria. Refiriéndose a Richard Wagner escribía: «Años después, avergonzado de su «desaforado» optimismo, procuró minimizar e ignorar su participación en los sucesos revolucionarios de 1848, que le costó diez años de exilio torturante, confundiendo el hecho objetivo del triunfante Imperio de Bismarck, con la realización de sus sueños. Recorrió el camino de la burguesía alemana: de la revolución al desengaño, al pesimismo y a una intimidad resignada, resguardada del poder exterior».

Esta «intimidad resignada, resguardada del poder» tiene una larga prehistoria, de raíces profundamente afincadas en la miseria de la evolución política de Alemania, que nos vemos obligados a bosquejar ahora con brevedad, ya que puede iluminar significativamente no sólo el proceso de Thomas Mann sino, asimismo, sus relaciones con la burguesía alemana.

Resumiendo: si prescindimos de alguna figura de excepción, como, por ejemplo, Lessing, tanto la literatura clásica alemana como la filosofía en su totalidad, se desarrollan en una atmósfera de «intimidad al resguardo del poder». Por supuesto que este poder, el absolutismo semifeudal de los pequeños estados, se les aparecía a los poetas y pensadores alemanes como extremadamente problemático y, a menudo, incluso enemigo. Cuando, sin embargo, a raíz de las guerras napoleónicas se hizo patente un poder auténtico, tendente a una transformación política y social, se produjo una escisión tajante entre los mejores alemanes. Goethe y Hegel optaron por la fórmula napoleónica para Alemania. En la «Fenomenología del espíritu», acabada al tiempo mismo de la batalla de Sena, se asiste a la culminación del proceso iniciado con la Revolución Francesa y su alumbramiento de una nueva sociedad burguesa, y al anunciado, asimismo, de la tarea impuesta a los alemanes: la creación de una ideología adecuada a la nueva situación universal. O sea: una «intimidad al resguardo del poder» con la garantía de una reforma política y social tal y como, a despecho de los pequeños príncipes de la Liga, acabaría imponiéndola el gran «teórico del Estado con sede en París» según el calificativo que años después aplicaría Hegel a Napoleón.

Pocas palabras vale la pena perder hoy comentando el carácter utópico de este pensamiento, tan extraordinariamente próximo al que por entonces sustentaba Goethe. La idea de que el predominio de la Francia napoleónica pudiera estabilizarse en Europa sin provocar un impulso de independización en los pueblos liberados de la basura feudal, y, por eso mismo, reactivados en su conciencia nacionalista, acompañada del pensamiento de que Alemania pudiera convertirse en el portavoz ideológico de este nuevo mundo, sin haber hecho siquiera el intento de conseguir su propia independencia política; todo aquello no era, en fin, sino mera utopía. No más irreal, sin duda, de lo que pudieron serlo los sueños de los bienintencionados reformadores prusianos que, a su vez, esperaban implantar las conquistas de la Revolución Francesa, al menos parcialmente y, en todo caso, como sencilla consecuencia de la liberación prusiana del yugo napoleónico, sin necesidad de un cambio radical en la situación interior de Alemania, es decir, creyendo que las bases sociales y las consecuencias del feudalismo prusiano podían ser abolidas sin barrer el dominio de los *junkers* (señores feudales prusianos) ni el absolutismo de los Hohenzollern. Y la «intimidad al resguardo del poder» del Romanticismo, llegado al hilo de las victorias sobre Napoleón, no hace sino evidenciar, con claridad incluso excesiva, la miseria de aquella utopía desmoronada.

Y así se alzaba sólo una utopía contra otra utopía, como testimonio de que los ideólogos alemanes no podían ser otra cosa que espectadores en la configuración del destino de su patria, o, en todo caso, actores muy poco efectivos. Hasta la revolución francesa de julio de 1930 no acabó aquel «período artístico» para dar comienzo a esa otra revolución mucho más real que condujo a la tragedia de 1848 y a la tragicomedia de 1870. En el primer caso, en 1848, el pueblo alemán se hallaba realmente ante una disyuntiva entre la liberación democrática o la perduración de la inteligencia alemana ante el poder del

prusianizado Imperio Alemán, surgido de la reacción y necesariamente desarrollado por la vía reaccionaria.

De este modo ha vivido la inteligencia alemana, como Thomas Mann acertó a escribir sobre Wagner, repetidamente en una situación de «intimidad resguardada del poder». La historia, sin embargo, no se repite nunca. Y allí donde parece ocurrir esto, lo que se repite no es el contenido esencial; el parecido radica, por el contrario, en analogías formales. De ahí que debamos tener en cuenta claramente las diferencias existentes entre la «intimidad al resguardo del poder» del Goethe de la Liga del Rhin de la era napoleónica y la del Thomas Mann de los años del imperialismo guillermino. Goethe sostuvo una visión del mundo progresista en sus puntos esenciales, en tanto que a Thomas Mann le ha correspondido el destino de nacer en la época de la decadencia, con ese pathos suyo peculiar de intentar superarla en sus últimas consecuencias morales a base de un empujar-hacia-la-cumbre de impulso configurador. Es más: de la posición de Goethe respecto del poder napoleónico no se derivó obligación alguna de carácter objetivo y conflictivo que tuviera que hacerle defender tendencias reaccionarias, en tanto que el estallido de la Primera Guerra Mundial puso a Thomas Mann y a la burguesía alemana frente a una situación opuesta: la «intimidad al resguardo del poder» no tuvo más opción que entrar en la guerra, convirtiéndose en un resguardo ideológico del «poder», o sea, del imperialismo prusiano-alemán.

De ahí la paradójica, casi trágica, situación de Thomas Mann durante la Primera Guerra Mundial. De la más profunda naturaleza de sus grandes dotes creadoras no podía menos de surgir, una vez más, el impulso de buscar al burgués, es decir, de comprender esforzadamente hasta el final la problemática interna del burgués alemán, con el propósito de atisbar, a partir del desarrollo contradictorio de su ser y su conciencia, el sentido de su evolución posterior. Lo que en sí es, como decía Schiller a propósito de Goethe, «una gran idea, realmente heroica», sin que haya de resultar vergonzoso para las grandes

figuras el haber caído por este camino en diversos errores, tanto menos cuanto éstos no han sido de naturaleza subjetiva, sino, por el contrario, debidos a la profunda vinculación de sus autores con el destino alemán y a las deformaciones de su esencia por culpa de la miseria secular.

Thomas Mann tiene, pues, toda la razón al caracterizar unos cuantos años después su producción literaria en torno a la guerra en los términos siguientes: «Quería ser un símbolo — y sin duda ha llegado a serlo, si no me equivoco. Es un combate de gran estilo para cubrir la retirada —el último y más tardío de toda una tradición romántica y burguesa alemana—, ofrecido con plena conciencia de su total falta de perspectivas de futuro y, por lo tanto, no sin nobleza; ofrecido incluso con la mirada puesta en lo enfermizo y pecaminoso de toda simpatía por cuanto haya sido consagrado ya a la muerte, pero, por supuesto, también con una infravaloración de carácter estético, demasiado estético, de lo saludable y virtuoso, considerados precisamente entonces, y despreciados, como la esencia misma de aquello de lo que se huía luchando, de la política, de la democracia...»

La lucidez autobiográfica de estas líneas es inestimable. Pero para situarlas acertadamente en su relación general con la historia alemana, hay que considerarlas —y con esa intención fueron escritas— desde el punto de vista de la posterior evolución de Thomas Mann. *Únicamente* porque a aquel «combate para cubrir la retirada» le sucedió un movimiento de avance hacia la democracia, no le faltó «nobleza». Quien pretenda hoy permanecer fiel a una ideología desesperadamente defensora de una causa injusta y perdida ya sin remedio—, quien sin fe en la justificación interna de la victoria se aferre a un pasado sentenciado a muerte, no está sólo condenado al ridículo involuntario, a la quijotada de una «disciplina vital» absolutamente vacía de contenido, sino que su triste caballerosidad acabará por llegar a no ser más que una hipocresía nihilista: su retirada habrá de parecer sólo el primer paso del avance de una renovación de la barbarie reaccionaria, un inten-

to erostrático de arrasar lo nuevo con el fin de dar, para calvario de la civilización y de la moral, una terrible, corta y sangrienta pseudoexistencia a lo que hace ya mucho tiempo fue enterrado por la historia. La noble *despedida* de Thomas Mann del —más que problemático— pasado de su pueblo es, contrariamente a ese tipo de tendencias, una *auténtica* despedida: el tránsito hacia un nuevo camino, el camino de la democracia.

IV

La conversión de Thomas Mann a la democracia a raíz de la Primera Guerra Mundial fue el resultado de una gran crisis nacional; ahora bien, significando realmente un viraje, un punto nodal en su evolución personal, no tuvo lugar, a pesar de su carácter sorprendente para el observador superficial, de una manera en absoluto imprevisible desde el punto de vista de la dialéctica interna de su pasado. Surge así una nueva postura a propósito de la búsqueda del burgués. El Thomas Mann de los años anteriores a la guerra y de la guerra misma se diferencia de los mejores de sus conciudadanos «sólo» en que vive y lleva hasta sus últimas consecuencias la problemática efectiva de todos ellos con más profundidad que cualquier otro. Moral y espiritualmente provenía, sin embargo, de su centro mismo, de ahí que todas sus figuras, incluso las más elevadas y difíciles lleven, para sus conciudadanos, la impronta de lo familiar. El propio Thomas Mann caracterizó muy bien esta condición peculiar de su obra al poner junto a sus escritos juveniles los nombres de Platen, Storm y Nietzsche. Una obra única en cuanto al rigor de la ordenación formal y, sin embargo, surgida —tanto en el fondo como en la forma— del centro mismo de su propia tierra, de lo más alto y de lo más bajo de su contorno.

Esta relación se transforma profundamente a consecuencia del viraje ideológico y político de Thomas Mann a raíz de la

guerra. El burgués alemán recorre ahora caminos muy diferentes a los del escritor siempre en trance de búsqueda. El bagaje ideológico que aquél se formó a consecuencia del fracaso del primer intento de conquistar el mundo, consistía en la «experiencia del frente» y la esperanza de acometer otra vez, con unos medios mucho más perfectos, entre los que también contaba la más radical liquidación posible de todo democratismo, lo que en esta ocasión no había podido conseguirse. Thomas Mann, por el contrario, no sólo se distanció interiormente por completo del imperialismo alemán, no sólo percibió la importancia de la democracia, durante la guerra todavía rechazada por él como no alemana, para el renacimiento de lo alemán, sino que, al superar la anterior evolución alemana se liberó, asimismo, de su relación con la ideología decadente y su peculiar gama de sentimientos: la lucha a favor de la democracia llegó a ser en él, sobre todo, una lucha contra la decadencia. En donde está contenida, de manera tan fructífera como contradictoria y paradójica, la continuación del libro de la guerra. Libro en el que se defiende junto a la Alemania guerrera, la decadencia, la simpatía hacia lo enfermo y corrompido, hacia la noche y la muerte. Pero esta defensa le supuso a Thomas Mann tal participación en el caos de los pros y contras, que al final de su convulsivo intento de participar en la justificación de la decadencia alemana, se encontró, con la ayuda de los acontecimientos de 1918, plenamente convencido de la exclusiva razón del principio contrario.

Y de este modo accedió en la obra de Thomas Mann lo educativo a un primer plano. ¿Y no fue así, pues, abolida, tenemos que preguntar otra vez, su *faculté maitresse*, su característica primordial, es decir, el carácter antiutópico de su naturaleza de escritor? Sí y no. Y más bien lo segundo que lo primero. Porque el Thomas Mann de la madurez es un escritor *sui generis*. Y no sólo por las irónicas reservas de su estilo narrativo, por el equilibrio lleno de humor de sus composiciones. Que no son sino las formas expresivas —aunque muy importantes— de una cuestión más profunda, de un contenido más decisivo:

que no es un educador que intente aleccionar a sus discípulos con una enseñanza ajena a ellos, por muy profunda y bien elaboradora que ésta sea. Es un educador en el sentido de la anamnesis platónica: el discípulo mismo ha de encontrar lo nuevo dentro de su alma, dejándolo allí vivificarse.

Thomas Man, convertido en educador de su pueblo, prosigue ahora su búsqueda del burgués de una manera mucho más concienzuda. Su búsqueda tiene ya un contenido concreto: busca el espíritu de la democracia en el alma del burgués alemán, investiga sus signos y huellas, con el fin de despertar y dar nueva vida a aquélla con ayuda de la ejemplaridad de la creación; no quiere aportarla como un contenido extraño, sino evidenciarla como auténtico contenido vital propio, por fin encontrado.

Con esto pueden ser calibrados ya, poco más o menos, los motivos del aislamiento del gran escritor en la República de Weimar. De igual modo que las reformas prusianas de Stein-Scharnhorst no fueron debidas a un movimiento popular, sino a la derrota de Prusia en la batalla de Sena a manos del «espíritu del mundo a caballo», la democracia alemana a partir de 1918 no fue algo conseguido luchando por ello, sino, por el contrario, el —con toda evidencia poco bienvenido— regalo de un destino adverso. De ahí que aquella recién nacida democracia, nunca realmente fortificada, tuviera enemigos tenaces, oportunistas resignados y bien pocos amigos y partidarios que la tomaran tal y como había sido ofrecida por la suerte, sin procurar construir puentes de unión entre ella y el (por supuesto revisado) pasado alemán. Dicho brevemente: la aislada posición de Thomas Mann durante la democracia de Weimar fue debida, precisamente, a su búsqueda de ese tipo de mediaciones, dedicando su obra educadora a un democratismo surgido, en su intención, de la propia esencia de lo alemán. De ahí que fuese el único escritor burgués de aquel período para quien la democracia pudiera llegar a ser un problema de visión del mundo, y, aún más, un problema de la visión alemana del mundo.

La lucha por la democratización de Alemania es reconsiderada así en un marco filosófico mucho más amplio: es la lucha de la luz contra las tinieblas, del día contra la muerte. Y Thomas Mann, profundamente enraizado en el pasado alemán, ve con toda claridad en su obra que de este modo renueva una lucha secular de la ideología alemana. Podemos retroceder a la posición inicial adoptada por Goethe frente al romanticismo. «Llamo clásico a lo sano, romántico a lo enfermo», dice Goethe, rechazando a Kleist por ser «un cuerpo hermoso en la intención de la Naturaleza, pero afectado de una enfermedad incurable». Cuando en «La montaña mágica» el jesuita Naphta, representante de la visión fascista, reaccionaria y antidemocrática del mundo, expone sus teorías, lo hace casi con las mismas palabras que Novalis: «La enfermedad es profundamente humana, replicó Naphta de inmediato; porque ser hombre significa estar enfermo. En todo caso, el hombre es por definición un enfermo, y su enfermedad es lo que hace de él un hombre, y quien quiera sanarlo, quien quiera disponerlo a sellar la paz con la naturaleza, "hacerle volver a la naturaleza" (cuando, en realidad, jamás fue parte suya)..., a la manera de Rousseau, no conseguirá, en realidad otra cosa, que degradarlo y animalizarlo... En el espíritu, pues, en la enfermedad, radica la dignidad del hombre y su distinción; en una palabra, cuanto más enfermo esté, más humano será, y el genio de la enfermedad es mucho más humano que el de la salud».

Estamos, pues, frente a un viraje decisivo en la visión del mundo de Thomas Mann. A pesar de lo definitivo de la conversión política de Thomas Mann a la democracia, en contra de la específica decadencia alemana surgida de un reaccionario estancamiento social, a pesar de lo sobresaliente, depurado y meditado de aquellas creaciones suyas debidas a su nueva visión del mundo, a pesar de todo ello, de ningún modo se siente dispuesto, en el orden del pensamiento, a que esta nueva etapa de su evolución —objetiva— suponga una ruptura con los maestros de su juventud, con Schopenhauer y Nietzsche. Por su-

puesto que es testigo de las implicaciones de este tipo existentes. Con acierto apenas superable llegó a escribir sobre Hamsun: «Mi gran colega noruego Knut Hamsun, por ejemplo, hombre ya de avanzada edad, es un fascista convencido. En su propio país trabajó para ese partido, sin privarse de ridiculizar e insultar públicamente al pacifista Ossietzky, una víctima mundialmente conocida del fascismo alemán. Y este no es el comportamiento de un anciano de corazón sorprendentemente joven, sino el de un escritor de la generación de 1870, en cuya formación jugaron un papel decisivo Dostoyevski y Nietzsche, y que se ha quedado detenido en el espíritu antiliberal de entonces, sin comprender lo que en estos momentos ocurre en realidad, y sin darse cuenta de que su genio de escritor queda irreparablemente comprometido por su actuación política; humana, preferiría yo decir».

Estas consideraciones críticas no hicieron renunciar, sin embargo, a Thomas Mann, al intento de salvar a Nietzsche para el acervo cultural de la democracia.

En su obra artística hace gala Thomas Mann de una gran resolución opuesta al carácter inconsecuente de sus manifestaciones teóricas. *La montaña mágica,* su importante novela, está dedicada, en lo esencial, a la lucha ideológica entre la vida y la muerte, la salud y la enfermedad, el reaccionarismo y la democracia. Con su arquetípica genialidad simbolizadora sitúa Thomas Mann estas luchas en un lujoso sanatorio suizo. Enfermedad y salud y sus consecuencias psíquicas de orden moral, no son aquí teoremas abstractos, «símbolos», sino que van creciendo orgánicamente a partir de la inmediata existencia corporal y espiritual de los hombres que allí habitan; únicamente los superficiales lectores de los primeros tiempos, deslumbrados por el amplio y sugestivo cuadro de aquella existencia física de unos enfermos, podían ignorar la presencia mucho más viva de unos problemas de orden filosófico y político, en tanto que a unos observadores más próximos les resultaba mucho más claro que precisamente ese ambiente es lo que posibilitaba un desarrollo múltiple de todos los aspectos del problema, lejos

de cualquier tipo de coacción artística. El carácter cerrado de la vida en el sanatorio resulta de una importancia artística todavía más señalada: en lo referente a los detalles de la creación de los tipos humanos, Thomas Mann apenas «inventa» nada, como ocurre con casi todos los épicos realmente importantes. En la configuración de su problemática tiene, sin embargo, un instinto infalible para encontrar aquellos argumentos y ambientaciones que mejor puedan facilitar su desarrollo, y que puedan hacerlo de una manera tan espiritual como rica en elementos sensoriales, entre el *pathos* más depurado y la ironía más profunda. Siempre consigue armonizar encantadoramente la totalidad fantástica o semifantástica con los pequeños detalles de la evidencia cotidiana. Sin ser su sucesor inmediato en tal o cual punto, ni tampoco en la técnica, Thomas Mann pertenece en este sentido de una manera muy peculiar suya, a la línea del «Schlemihl» de Chamisso, de E.T.A. Hoffmann, de Gottfried Keller. «Damos vida a lo cotidiano», escribió una vez, «pero lo cotidiano puede llegar a ser extraordinario, si brota de un suelo extraordinario». La pequeña corte principesca proporcionaba en «Alteza Real» uno de estos ambientes semifantásticos para el planteamiento del problema de la «disciplina vital», al igual que el sanatorio en «La montaña mágica»: las personas están «de vacaciones», liberadas de sus problemas cotidianos, de sus luchas por la existencia. Y así, lo que éstas han llegado a ser en lo moral y espiritual al cabo de sus luchas y problemas, puede ser desarrollado, gracias a este procedimiento, de una manera mucho más libre, concentrada, ajena a cualquier posible inhibición, y con la mirada claramente dirigida a los problemas cruciales de la visión mundo. De este modo cobra vida una caracterización del burgués actual unas veces tragicómicamente desfigurada en ciertos aspectos; otras, fronteriza de lo fantástico, pero siempre profundamente realista: el vacío moral y la inconsistencia espiritual en crecimiento constante pueden a veces cristalizar en formas próximas a lo grotesco. Las mejores figuras, sin embargo, se hacen precisamente conscientes de ese contenido de sus vidas sobre

el que no «tuvieron tiempo» de reflexionar cuando estaban inmersas en su tráfico capitalista cotidiano.

Estas son las condiciones que hacen posible la «novela educativa» de un alemán medio de los años anteriores a la guerra, es decir, de Hans Castorp. El duelo espiritual entre el representante de la luz y el de las tinieblas, entre el demócrata y humanista italiano Settembrini y el jesuita judío Naphta, apóstol de una especie de prefascismo, por el alma de este burgués medio alemán, es su principal contenido. En el marco de estas reflexiones no resulta por desgracia posible ni siquiera aludir casi a la riqueza de estas luchas espirituales y morales en torno a lo humano, político y filosófico. Hemos de limitarnos a constatar que el duelo entre estas dos visiones opuestas del mundo queda indeciso. Después de todos sus esfuerzos espirituales por conseguir ver claro en el orden político y filosófico, vuelve a caer Hans Castorp en la mezquina y adversa vida cotidiana del sanatorio, ajena a toda riqueza de pensamiento. Porque ese «estar de vacaciones» que la desaparición de todo tipo de preocupaciones materiales trae consigo, tiene una doble faz: posibilita una mayor elevación espiritual, pero al mismo tiempo permite una caída más profunda en lo instintivo animal de lo que resulta posible «allá abajo», en el reino de la vida cotidiana. En el ambiente libre de aquel mundo semifantástico no surgen en las personas fuerzas nuevas o mayores de las normales; sino que son éstas mismas las que se desarrollan con una claridad pregnancia inolvidablemente superiores; el universo de acción de sus posibilidades interiores no se beneficia de aumento objetivo alguno; y, sin embargo, podemos verlo, sin artificio, a través de una lente de aumento, a través de un retardador. Verdad es que Castorp logra «salvarse» al fin de la total caída en el fango al alistarse en 1914 en el Ejército Alemán. Sin embargo, desde el punto de vista de la encrucijada en que se hallaban los intelectuales y burgueses alemanes, es decir, todos aquellos que en su «intimidad al resguardo del poder» eran incapaces de tomar una decisión, la participación física y espiritual en la guerra no fue otra cosa, por emplear la elocuente

imagen de Ernst Bloch, que «una nueva y grande vacación».

La decidida toma de posición de Thomas Mann a favor de las ideas democráticas va unida, pues, y no sin justificación, a un inequívoco escepticismo acerca de la efectividad de sus enseñanzas en el alma del burgués alemán. Ambos motivos están presentes, todavía con mayor fuerza, en la narración «Mario y el mago». Entretanto, en «Desorden y sufrimiento precoz» ofrece el cuadro matizado e irónico de la melancólica inclinación a la muerte de un típico erudito burgués de los años anteriores a la guerra que se siente completamente abandonado durante la República de Weimar en el orden moral y espiritual, aunque no deja de presentir a veces que su comportamiento es de una gran problematicidad interna. «Es consciente», escribe Thomas Mann sobre Cornelius, «de que los profesores de historia no aman la historia, cuando ésta tiene lugar, sino cuando ya lo tuvo; que odian el gran cambio actual, porque lo consideran ilegal, inconsecuente e insolente, "ahistórico", en una palabra, y que su corazón pertenece al consecuente, piadoso e histórico pasado... El pasado es eternizado, es decir: ha muerto, y la muerte es la fuente de toda piedad y de todo cuanto tiene un sentido».

Es una narración posterior escrita durante los años de Weimar, y que no casualmente se desarrolla en Italia, tenemos ya que habérnoslos con las grandes luchas de masas del fascismo, con la sugestión y la hipnosis. Embrutecimiento del intelecto, flagelación de la voluntad: he ahí la filosofía de la reacción militante tal y como resulta ser ésta al abandonar los estudios y cafés de literatos para irrumpir en la calle, tal y como resultan ser Schopenhauer y Nietzsche en manos de Hitler y Rosenberg. Con su genial facultad simbolizadora configura Thomas Mann nuevamente este otro paso; da vida, con fina y matizada riqueza de tonos, a las diversas formas de desamparo del burgués alemán frente a la hipnosis del poder fascista. También a este respecto hemos de limitarnos, por desgracia, a un sólo ejemplo significativo. Un «Señor de Roma» no quiere someterse a la sugestión de la danza del mago, y, sin embargo,

es vencido al cabo de una corta y valiente resistencia. Con gran penetración y clarividencia caracteriza así Thomas Mann esta derrota: «en el supuesto de que haya entendido yo bien el proceso, este señor cayó víctima de la negatividad de su posición en la lucha. En verdad que no es posible que el alma viva a fuerza sólo de no querer; no querer hacer algo no es, a la larga, ningún contenido vital; no querer algo y no querer ya nada más, es decir, hacer, sin embargo, lo obligado, son cosas quizá demasiado próximas como para que la idea de libertad no se esfume entretanto...» Difícilmente podría describirse mejor la imposibilidad de defenderse de aquellos hombres de la burguesía alemana que no querían a Hitler y que, sin embargo, le obedecieron sin la menor resistencia durante más de diez años. Pero ¿cuál era la causa de aquella imposibilidad?

V

Hans Castorp le dice en una ocasión al demócrata Settembrini: «En verdad que no eres más que un farsante y un organillero, pero tu intención es buena, mejor que la de ese pequeño y astuto terrorista jesuita, ese verdugo inquisidor español con sus gafas brillantes, y te prefiero a él, aunque sea él quien tenga la razón cada vez que os peleáis... cada vez que os disputáis pedagógicamente mi pobre alma, como Dios y el diablo se peleaban en la Edad Media por los humanos...» Otra vez cobra vida la pregunta acerca de las causas de la superioridad de la argumentación de Naphta sobre la de Settembrini. Pregunta a la que se da una respuesta clara en la gran novela. En una ocasión, guardando cama Castorp en una recaída, mantiene una conversación con su profesor de democracia acerca de ese mundo capitalista de «ahí abajo». Castorp sintetiza así sus tristes esperiencias morales: «Allí *es preciso* ser rico... Porque en el supuesto de que *no* se sea rico o se deje de serlo —ay, entonces... Incluso a mí, que estoy allí en mi propia

casa, me ha parecido muchas veces excesivo, recapacitando luego, aunque yo mismo nada haya tenido que sufrir en mi persona... ¿Qué expresiones usaba usted— flemático y? ¡Y enérgico! Bien, pero ¿qué quiere decir eso? Quiere decir frío, duro, y ¿qué significa frío y duro? Significan cruel. Sí, sopla un viento cruel allá abajo, implacable. Cuando se contempla desde aquí, desde lejos, no puede uno menos que llenarse de espanto». En todo esto Settembrini no ve, sin embargo, más que sentimentalismos que hay que dejar para los «fugitivos de la vida». Él es un apóstol del progreso *sans phrase,* sin autocrítica, sin restricciones ni reservas, y por eso —lejos de cualquier tipo de interés personal— se erige en incondicional heraldo del capitalismo. Pero ese es precisamente, el motivo de su indefensión espiritual frente a la democracia anticapitalista de Naphta. Queda así caracterizada de la manera más ejemplar la debilidad esencial del moderno democratismo burgués medio en su lucha contra la democracia anticapitalista de cuño reaccionario. Y quedan también así brillantemente iluminadas la figura indecisa y temerosa de la acción de Castorp, la pura negatividad subyacente a la frágil resistencia del «Señor de Roma». Apoyándose en el héroe de «La montaña mágica», Thomas Mann nos muestra también el mecanismo social interior del nuevo espíritu burgués alemán. Dice a propósito de Hans Castorp: «El ser humano no se limita a vivir su propia vida individual, sino, conscientemente, también la de su época y la de sus contemporáneos; y aún en el caso de que le dé por considerar las bases generales e impersonales de su existencia como también incondicionadas, estando tan lejos del pensamiento de ejercer una función crítica sobre ellas como lo estaba el bueno de Hans Castorp, no deja de ser muy posible que sus deficiencias le hagan sentirse vagamente atacado en su honorable bienestar. Al ser humano individual le conviene tener ante sus ojos algunos fines personales, objetivos, esperanzas y promesas de las que pueda sacar el impulso necesario para un mayor esfuerzo o una mayor actividad; pero si lo impersonal que le rodea, su época misma, deja sin perspectivas ni esperanzas todo

tipo de actividades externas, presentándosele como desesperada, cerrada e inútil, oponiendo un silencio absoluto a sus preguntas planteadas de manera más o menos consciente, pero en todo caso planteadas, acerca del sentido supraindividual e incondicional de todo esfuerzo y acción, precisamente en los casos de sincera humanidad, apenas será posible evitar el efecto paralizante de este estado de cosas que, partiendo de lo espiritual y moral, puede extenderse hasta la propia parte física y orgánica del individuo. Demasiado grande la medida del rendimiento exigido, y sin que el tiempo haya podido dar una respuesta satisfactoria a la pregunta ¿para qué?, para estar dispuesto sin más a cumplirlo sería preciso contar con una soledad moral y una espontaneidad que rara vez se presentaría y que en todo caso, son de naturaleza heroica, o bien con una vitalidad muy robusta. Pero ni una cosa ni otra se daban en el caso de Hans Castorp, que bien pertenecía al término medio de las personas, aunque esto en un sentido muy digno de consideración».

En la novela —las observaciones de Mann figuran bastante al comienzo y se refieren a la prehistoria del estudiante convertido ya en ingeniero—, puede que esta mediocridad debida a la falta de metas apetecibles, sea calificada de «muy digna de consideración» no sin cierta suave ironía. Pero si es emplazado el tipo de Castorp frente a las preguntas decisivas de su pueblo, la valoración ha de ser decididamente otra, a la vista del cambio cualitativo del estado de cosas: la honorable mediocridad incapacitada para la acción, incapaz, asimismo, de tomar decisiones, y que si bien simpatiza con Settembrini está ideológicamente indefensa ante la demagogia de Naphta, se encuentra destinada a convertirse en un pecado histórico. Porque a pesar de sus sinceros esfuerzos para «luchar por el honor del género humano», el «Señor de Roma» acaba por ser vencido y entra en el corro de los bacantes cuya voluntad ha desaparecido ante la fuerza hipnótica del fascismo. Y por un pelo no se convirtió este corro salvaje en la danza de la muerte de la civilización entera.

Si Thomas Mann hubiera, pues, encontrado realmente al burgués alemán en el profesor Cornelius, en Hans Castorp, en el «Señor de Roma», mejor dicho, si hubiera considerado acabada ya su búsqueda con el magistral retrato, con ellos conseguido, de ese burgués alemán que soportó la ascensión de Hitler, que incluso tomó parte «como buen soldado» en sus implacables guerras imperialistas y en sus saqueos y persecuciones de la cultura, sus obras habrían culminado en el más grande pesimismo que hubiera informado nunca la obra de escritor alemán alguno.

No es por eso ninguna casualidad que precisamente en los años terribles de la tiranía de Hitler, de la degeneración fascista del pueblo alemán, escribiera Thomas Mann su única gran obra de carácter histórico, «Lotte en Weimar». Thomas Mann se sirve de la gigantesca figura de Goethe, el Gulliver en el Liliput de Weimar, de su siempre amenazado, pero también siempre firme proceso de perfeccionamiento intelectual, artístico y moral, para dar vida a la máxima corporeización que hayan alcanzado nunca las fuerzas progresistas de la burguesía alemana. Después de haber sido falsamente presentado Goethe durante varios decenios por los escritores y eruditos alemanes como ejemplo del oscurantismo alemán a la moda, Thomas Mann purifica su figura de la basura reaccionaria; mientras la burguesía alemana se rebajaba al máximo, caminando por la ciénaga sangrienta de un embriagado barbarismo, le era ofrecida así una imagen de sus más altas posibilidades, de su humanismo, problemático hasta la raíz, pero desde la raíz misma auténtica y progresista.

Ante una obra de arte de tal envergadura no es posible situarse sin una atención emocionada y un afecto de verdadera entrega; en una Alemania que se ha rebajado a sí misma hasta extremos repugnantes, es una auténtica rehabilitación. La novela goethiana de Thomas Mann es, sin embargo, algo más que un monumental canto de consolación para un pueblo que se lanzó, poseído de una embriaguez nihilista, al abismo del fascismo. Esta novela hinca sus raíces en el pasado, para anunciar

un futuro luminoso; el ejemplo literario de la más consumada perfección que le haya sido dada hasta la fecha a la burguesía alemana, es, a la vez, una voz destinada a despertar sus posibilidades humilladas, perdidas y malgastadas; una voz iluminada con el *pathos* de ese viejo optimismo moral, según el cual, aquello que antes fue, nuevamente puede ser otra vez realidad.

Esta interpretación no fuerza para nada el contenido de la novela goethiana de Thomas Mann. Como colofón de su importante ensayo: «Goethe, representante de la época burguesa» dice Thomas Mann: «El burgués se siente perdido y se enfrenta en situación de inferioridad con el nuevo mundo ascendente, hasta que no consigue deshacerse de esa serie de ideologías adversas a la vida, de esas querencias criminales, que todavía le dominan, para abrirse paso con valentía por el camino del futuro. Ese mundo nuevo, social, ese mundo unificado de la organización y planificación, en el que la humanidad se sentirá liberada de todos los sufrimientos inhumanos e innecesarios que ofenden a la razón misma, ese mundo vendrá, y será la obra de esa gran sobriedad hacia la que están inclinados todos los espíritus dignos de consideración que hoy se alzan contra el estado de ánimo pequeño-burgués, corrompido y romo. Vendrá, porque un orden externo y racional, conforme al estadio conseguido por el espíritu de la humanidad, habrá de ser creado o, en el peor de los casos, procurado a través de un cambio forzoso, con el fin de que lo auténticamente espiritual pueda vivir de nuevo y pueda hacerlo con buena conciencia. Los grandes vástagos de la burguesía, que han sabido ir más lejos en un plano espiritual, superándola, son testigos que en lo burgués se encierran posibilidades infinitas, posibilidades de una autoliberación y autosuperación ilimitadas. El tiempo se esfuerza en recordar a la burguesía sus posibilidades congénitas para que se decida espiritual y moralmente por ellas. El derecho al poder depende de la misión histórica de la que uno se sienta y pueda sentirse portador. Si se la rechaza, o no se está a su altura, se tendrá que desaparecer, dimitir, dejar el camino libre a un tipo humano que esté libre de los prejuicios, de los com-

promisos y de la esclavitud respecto de los estados de ánimo que, como a veces es preciso temer, pueden incapacitar a la burguesía europea para dirigir el estado y la economía de ese nuevo mundo».

La nueva configuración artística de la gran personalidad de Goethe indica, pues, a la burguesía alemana, un nuevo camino para el futuro: Thomas Mann busca todavía hoy al burgués alemán en el que se den la voluntad y la capacidad de elegir audazmente ese camino. Pero Goethe está, por un lado, demasiado lejos, es un microcosmos espiritual separado de nosotros por los abismos de demasiadas crisis y, por otro (sobre todo en la profunda y certera concretización de Thomas Mann) es el modelo a conseguir para un futuro excesivamente amplio y, a la vez, demasiado poco inmediato, como para poder enseñar hoy al profesor Cornelius y a Hans Castorp los pasos a dar para salvar al burgués alemán del abismo de su autodegradación, del justificado tormento de su conciencia y de esa desesperación a que él mismo se ha hecho acreedor. En la obra cenital de este gran creador de mediaciones falta una por demás importante, y falta porque falta también en la vida del burgués alemán, porque la incondicional fidelidad artística de Thomas Mann a la realidad no le ha permitido nunca ofrecer la imagen de nada que no haya sido patrimonio de la realidad burguesa alemana.

El idioma alemán carece, a pesar de su riqueza, de la palabra adecuada para lo que queremos expresar ahora. Los franceses hablan de *citoyen* como contrapartida del *bourgeois,* los rusos utilizan el término *grashdanin,* y falta dicha palabra porque la historia alemana no ha producido, hasta la fecha, lo que con ella queremos nombrar. Incluso en el hermoso ensayo de Thomas Mann sobre Platen aparece el *citoyen* combativo solo periféricamente, y de manera muy episódica, y al comparar las figuras de Goethe y Schiller, resalta Mann «el retorno en este último, al elemento francés de su propia naturaleza». El que Thomas Mann hable así sobre Schiller, cuya heroica y desgarrada lucha por el arte nadie ha compartido como él, reviviéndola plástica y delicadamente en su narración «Hora difícil»,

sólo obedece una vez más, a su incondicional amor a la verdad, a su profundo enraizamiento en el alma popular alemana. De manera que si hay aquí un vacío —un vacío en verdad destinado a resultar funesto a lo largo de los años del pasado alemán, y de lo más peligroso, sin duda, para los del futuro—, no se debe ello en última instancia a una limitación de la personalidad de Thomas Mann, sino, precisamente, de ese mundo cuyo espejo se sentía él llamado a ser.

Afirmar que Thomas Mann no era consciente de este problema, sería de lo más injusto. Y es más, todavía hay que añadir: si el *pathos* de su vida toda de creador se debe a esta búsqueda infatigable e infructífera, si de la mano de los resultados obtenidos a lo largo de esta lucha ha ido siempre la expresión de una insatisfacción de impronta fáustica, todo ello ha de ponerse a la cuenta de su más profunda —aunque, por supuesto, durante mucho tiempo inconsciente— búsqueda del posible *citoyen* alemán, de la palabra alemana que pueda expresar el concepto y el ser de la ciudadanía, fundamento de la más auténtica naturaleza burguesa. Settembrini se encuentra impotente frente a la demagogia social de Naphta por no ser más que un epígono del auténtico *citoyen.* Robespierre y Saint-Just, Büchner o Heine no relacionaron nunca la democracia burguesa verdaderamente libre, la democracia llevada hasta el final, con la defensa de una capa superior capitalista y sus intereses egoístas y tan decisivamente reaccionarios y antinacionales, Thomas Mann tampoco. Su obra comienza con el rechazo de la estirpe de los Hagenström y continúa su marcha ascendente con la amargura de Castorp por la crueldad e inhumanidad de la vida capitalista. En su condición de creador de figuras y crítico de la cultura, Thomas Mann es completamente consciente de las limitaciones políticas y espirituales de su Settembrini.

Sí llega, incluso, según hemos podido ya ver, mucho más lejos, hasta el reconocimiento del socialismo como tarea futura del —buscado— burgués. De manera que si no le es posible oponer a la reacción fascista un consumado *pathos* de *citoyen,* no es por deficiencia o culpa suya, sino de la evolución del

burgués alemán a partir de 1848. Por este motivo comenzó a buscar contactos Thomas Mann con los obreros a raíz de su conversión a la democracia. Y no para una simple y pasajera coalición parlamentaria, sino con vistas a una unión llamada a renovar la vida y la cultura alemana. De este modo escribe: «Lo que haría falta, lo que por fin podría ser alemán, es una fusión o pacto de la idea conservadora de la cultura con las teorías sociales de tipo revolucionario, de Grecia con Moscú, por decirlo gráficamente; ya en otra ocasión intenté resaltar esto. Dije que no irían bien las cosas en Alemania hasta que Karl Marx leyera a Friedrich Hölderlin, un encuentro que, por lo demás, está en trance de realización. Olvidé añadir que una toma de conciencia unilateral estaba destinada a quedar sin fruto».

Se trata, en sí, de un rico programa cultural para el burgués alemán. Porque estamos convencidos de que el nombre de Hölderlin no representa casualmente a la poesía alemana en este contexto, no se limita a cubrir con su nombre un puesto que podría ser cubierto a voluntad con el de algún otro poeta alemán, tipo Mörike, aunque Thomas Mann sitúa a Hölderlin, a Grecia y a la idea conservadora de la cultura en una misma línea al comienzo de su razonamiento, olvidando que el burgués de la polis griega era el prototipo del *citoyen,* y que Hölderlin fue, a su vez, el más grande poeta *citoyen* alemán, muchas millas alejados ambos de una posible «idea alemana conservadora de la cultura», y a este respecto no importa mucho el problema filológico de si Marx leyó realmente a Hölderlin o no (aunque tengo entendido que sí); lo que importa es la vitalidad que las auténticas tradiciones democráticas de Alemania, tan heroicas, a pesar de su escaso caudal histórico y de la falsificación a que fueron sometidas por las fuerzas reaccionarias, tuvieron en el movimiento obrero alemán, y volverán a tener, sobre todo, como en su día en Karl Marx y en Friedrich Engels. La miseria alemana ha mediatizado tanto a la burguesía como al movimiento obrero, impidiendo, la elevación de Marx y Engels a bien cultural nacional de los alemanes, a diferencia del caso ruso,

donde Lenin se ha convertido en una figura nacional también en el plano de la cultura. La evolución próxima, el futuro, el renacimiento de Alemania, dependen largamente de la capacidad de los obreros y burgueses alemanes para movilizar las reservas progresistas y exaltadoras del concepto de libertad en su historia con vistas a la futura vida nacional, y de la medida en que pueda conseguirse cambiar el eje Goethe-Schopenhauer —Wagner— Nietzsche, en otro tiempo venerado también por Thomas Mann, y cuyos tres últimos eslabones reclamó para sí el fascismo, y no sin razón, por este otro: Lessing-Goethe-Hölderlin-Büchner-Heine-Marx. La imagen de Goethe ofrecida por Thomas Mann es un prometedor comienzo para una transformación semejante.

Y no se trata de una casualidad. Por desgracia, apenas hemos podido referirnos a los aspectos propiamente artísticos de la obra de Thomas Mann; hemos considerado fuera de discursión su rango y nos hemos limitado a resaltar algunos momentos aislados, y por supuesto, importantes, con el fin de iluminar etapas decisivas del destino alemán. Vamos a hacer hincapié ahora en otro de sus momentos. A lo largo de nuestras breves consideraciones ha sido destacado el profundo parentesco que une a Thomas Mann con lo mejor de la literatura alemana del pasado. Pero el papel de Thomas Mann a este respecto, incluso en el terreno puramente literario, va todavía más lejos. Es a él al primero quien tenemos que agradecer la incorporación de la literatura rusa a la tradición cultural alemana, de igual modo que hemos de agradecer primordialmente a Goethe la conversión de Shakespeare en uno de los nuestros. Apropiación que en ambos casos va más allá de lo estrictamente literario. En los memorables coloquios en torno a problemas artísticos y vitales contenidos en la narración «Tonio Kröger», indica Thomas Mann que en la «santa literatura» rusa no aparecen aquellos espinosos conflictos entre el arte y la vida que llenaron su obra juvenil. ¿Por qué? La respuesta no se hace esperar: porque la literatura rusa ha sido siempre la conciencia del pueblo ruso, la voz del espíritu del *grashdanin* ruso, desde la revuelta

de los decabristas hasta la revolución de octubre, y desde ella hasta nuestros días, porque la historia del gran realismo ruso, de Puschkin a Gorki, está íntimamente vinculada —si bien, como es obvio, de manera compleja y no rectilínea— a las luchas del pueblo ruso por su liberación, y es un hecho muy significativo de la evolución ideológica alemana que el desarrollo de su filosofía clásica, filosofía nacida en la Alemania propiamente burguesa, se haya primero extraviado en la arena, para cristalizar al fin en una ideología reaccionaria, en tanto que Hegel y Reuerbach encontraban en Rusia, y sólo en Rusia, discípulos progresistas, críticos y continuadores. El que Thomas Mann haya podido continuar las mejores tradiciones de la literatura alemana, el que su proceso configurador no haya corrido el peligro de caer en una disolución decadente, en una retórica declamatoria, en un virtuosismo puramente descriptivo, en un enciclopedismo pseudocientífico en lugar de la necesaria totalidad poética, etc., es algo que ha de agradecer, y no en último grado, a la circunstancia de que su horizonte ético y estético haya comprendido tanto a Goethe como a Tolstoi, quedando así a salvo de convertirse, en su condición de escritor realista, en una figura «moderna» en el sentido decadente del término.

Tanto por el carácter de la visión del mundo que contiene como por sus aspectos formales la obra de Thomas Mann es una corriente de progresismo. Lo que nos ha dado ya y lo que —como esperamos— ha de darnos todavía, jugará un papel inestimable en el renacimiento del espíritu alemán. Todavía hoy prosigue en su búsqueda del burgués. Porque el burgués alemán no existe todavía, ni existirá hasta que encuentre en su alma al *citoyen*, al *grashdanin*. En esta búsqueda le corresponde a Thomas Mann un papel decisivo. Sus incondicionales todos están convencidos de que lo fáustico de su búsqueda del burgués no cesará jamás, y que al demonio de la reacción sabrá siempre replicarle así, con Fausto:

Si algún día llego a tenderme en un lecho de ocio,
poco me importa lo que hagan entonces conmigo,
si me dejo engañar por la seducción de tus halagos
y acabo por admirarme a mí mismo,
si cedo al engaño de tus placeres,
¡que sea ése el último de mis días!

(1945)

LA TRAGEDIA DEL ARTE MODERNO

I

«El doctor Faustus» de Thomas Mann, junto con el ciclo de las novelas de José, componen la obra excepcional de los años de madurez de este escritor. Se trata de una recapitulación monumental, de una sistematización de todos sus temas juveniles. Aquellos estudios, *capriccios* y sonatas se han convertido ahora, en grandes sinfonías. Este importante cambio en la forma no encierra, como suele ocurrir con los grandes escritores, un simple problema de tipo formal. Por el contrario: las cuestiones formales, las complicaciones y síntesis sinfónicas nacen de la extensión, generalización y ahondamiento del contenido poético de los temas originarios: su lógica interna, la tendencia al universalismo de las figuras creadoras, sus interrelaciones y destinos, es lo que ha impuesto el creciente entretejimiento formal de las relaciones de reciprocidad configuradoras.

Sus propios comienzos indican en qué escasa medida puede ser comprendida esta evolución tomando pie exclusivamente en lo formal. Comienza con una gran novela, de carácter universalista, «Los Buddenbrook». En cierto sentido están ya contenidos en ella todos los motivos posteriores de su crítica de la sociedad capitalista. Y a pesar de todo, esta primera novela —comparada incluso con sus narraciones tardías— es mucho menos densa, mucho menos rica.

En este sentido ha de ser considerada la evolución de Tho-

mas Mann, que alcanzó su punto culminante en el ciclo de José y en la novela del doctor Faustus. Es una obra madura de naturaleza muy singular. Su singularidad vino determinada por la época de su configuración, por la cultura del período imperialista y su variante específicamente alemana.

El proceso general de la evolución de Thomas Mann ofrece un interesante paralelo, y, a la vez, un contraste, con el de Goethe. Dos escritores de condición universalista como ellos, a quienes les tocó en suerte vivir unas conmociones tales que cambiaron la faz del mundo, han sido capaces de llegar a una auténtica universalidad en los problemas planteados. Capacidad que ni siquiera en autores de renombre universal resulta normal; se trata por el contrario, de algo muy escaso. La crisis de 1848 se limitó a ensombrecer la obra última de Balzac; respecto de Dickens, bien es verdad que su trabajo tardío ganó en profundidad de crítica social al sufrir parecido ensombrecimiento, pero sin comportar las consecuencias indicadas. En el caso de Tolstoi, el progresivo endurecimiento de las contradicciones sociales del substrato de su obra, al igual que en el «Martín Salander» de Gottfried Keller, no problematizó su originaria y primitiva monumentalidad épica, pero tampoco comportó culminación universalista alguna, ni síntesis, de los motivos artísticos y espirituales de su juventud. Y esto es, sin embargo, lo característico tanto de Goethe como de Thomas Mann. Y es preciso tener en cuenta que cuando se determina un singular y poco común tipo de evolución en dos grandes escritores, se está frente a un problema para la mejor comprensión de ambos.

Desfiguraríamos el problema si intentáramos concretizar este paralelismo de tipo abstracto y general de manera inmediata en esta su abstracción. Porque la base espiritual, moral y artística de una similitud de este tipo en los procesos de evolución sólo es un componente más del paralelismo, en modo alguno la «estructura» apriorística de las personalidades espirituales y creadoras de Goethe y Thomas Mann. Esta «estructura» ha estado sometida a numerosos cambios, algunos de ellos incluso revolucionarios, hasta poder completar su despliegue con el universalismo de la edad, siendo las máximas conmociones sufridas, precisamente los grandes acontecimientos de sus épocas respectivas. Por muy alto que valoremos las personalidades espirituales, morales y artísticas, connaturales y adquiridas por autoformación, de Goethe y de Thomas Mann —y nuestros estudios, o al menos eso creemos, jamás han negado la base de esta valoración—, no son más que un componente de una relación de reciprocidad con los grandes acontecimientos de la época, auténticamente innovadores para la humanidad. Esta relación de reciprocidad determina las divergencias dentro del paralelismo o la convergencia de las determinaciones preponderantes dentro de la contradictoriedad, si es que esta otra formulación se aproxima más a lo real. El propio Goethe reconocía en una carta al conde Reinhard haberse preocupado ininterrumpidamente durante sus años de maduración por el problema de la Revolución Francesa. Reconocimiento que hay que entender, me figuro, con un gran valor de generalidad. La tempestuosa juventud de Goethe se desarrolla en la atmósfera del período preparatorio de la Revolución Francesa. El estallido de esta revolución y sus resultados determinan las esperanzas utópicas de sus años viriles en una renovación de la sociedad y, con ello, de los seres humanos. La evolución postrevolucionaria del capitalismo continental, en contraste con el derrumbamiento del último «período heroico» de la burguesía, el período del régimen napoleónico, constituye el substrato social y humano de su vejez, en la que una resignación momentánea informa la base y el primer plano, pero en cuyo centro se adivina una perspectiva optimista de futuro. Esta evolución de su discurrir espiritual e histórico básico corresponde en el estilo de Goethe a un crecimiento de la abstracción. Las obras de su vejez aparecen cada vez más llenas de pensamiento, más cargadas, incluso, de pensamiento, y el soporte formal de esta riqueza se hace cada vez más artístico, la tensión entre crítica y esperanza utópica, entre resignación momentánea y optimismo humanista crece ininterrumpidamente, resultando cada vez menos soluble en el plano de la creación.

De ahí que se hable —con tanta injusticia— de un agotamiento de la fuerza creadora de Goethe en los años de su vejez.

En Thomas Mann, el proceso histórico resulta muy similar; su esencia es, por el contrario, de carácter opuesto. El aire irrespirable de la «intimidad al resguardo del poder» de la Alemania imperialista determina sus comienzos. La gran vivencia de su edad viril es la crisis del mundo y su visión del mismo de sus años mozos, la ruptura con las ideas políticas de su juventud.

Su edad madura se desenvuelve en una lucha incesante contra el fascismo a través de sus publicaciones. En tanto que las —igualmente constantes— figuras de la obra toda goethiana están sometidas a una estilización artística progresiva de carácter abstracto, precisamente por la historicidad profundizada de su visión del mundo, esta misma evolución tiene consecuencias opuestas en el caso de Thomas Mann, en una época de todo punto diferente, en la que las guerras imperialistas y el fascismo ocupan el lugar que en la de Goethe correspondió a la Revolución Francesa y a Napoleón: un enriquecimiento de las determinaciones literarias concretas, sobre todo de las coordenadas histórico-sociales de sus figuras.

Es evidente: son precisamente los virajes en el destino de los hombres de la sociedad burguesa lo que determina la vía creadora del más grande escritor burgués de Alemania. La esperanza utópica en una renovación social y moral, sobre una base económica, capaz de liberar a los hombres, es lo que confiere evidencia poética a las escenas del cielo del «Fausto» goethiano. El resultado de la conmoción, del naufragio de todo este substrato es lo que determina la trágica atmósfera del «Doctor Faustus» de Thomas Mann. Este paralelismo, que artísticamente cobra vida en forma de contradictoriedad, condiciona la relación real de ambos escritores con las respectivas corrientes literarias de su tiempo.

Es característico tanto de Goethe como de Thomas Mann el no cerrarse sin más por una parte, a las nuevas tendencias; y, por otra, el comportarse de una manera muy crítica frente a ellas. Ambos están abiertos a la totalidad de las relaciones humanas, al progreso de la humanidad, considerado naturalmente por ambos en sus reflexiones como esencialmente contradictorio. De este postura básica se deduce en ambos una fina receptividad para las transformaciones reales que, por debajo de las innovaciones artísticas, acontecen a los hombres en sus relaciones y determinaciones, para su localización y medida; unido todo ello a un talante crítico frente a todas aquellas tendencias del nuevo arte que canonizan corrientes reales, y eventualmente incluso reaccionarias, de la realidad histórico-social. La relación existente entre Goethe y el Romanticismo revela con claridad extrema este talante. Thomas Mann, por su parte, a la vez que hace gala de una gran sensibilidad para las tendencias modernas, se declara enemigo de los «movimientos contrarios al espíritu o al intelecto»; es claramente consciente de que «con la moda irracional suele ir unido un rechazo o un arrojar por la borda típicamente adolescente de todos aquellos logros y principios que no sólo permiten ser al europeo lo que es, un europeo, sino a los propios hombres, humanos». Luego nos referiremos por extenso a las consecuencias estilísticas de este comportamiento.

Al acentuar en este paralelismo de esa manera la importancia del carácter contradictorio de los problemas estilísticos condicionados por la época, irrumpe de nuevo el problema de su justificación. Que no descansa únicamente en el decisivo papel jugado por Goethe en la evolución de Thomas Mann; sus raíces son más profundas. Cuando Thomas Mann procura alzar sus problemas, vivos en él desde un principio, a una altura universal, la universalidad goethiana del «Wilhelm Meister» y del «Fausto» está jugando un papel decisivo. Aspecto este que tampoco hay que entender en su vertiente formal. Las novelas del ciclo de José nada tienen que ver formalmente con las de «Wilhelm Meister», ni aún entendiendo lo formal en el más amplio sentido imaginable. La novela del Doctor Faustus tiene todavía menos relación con la obra maestra de Goethe, a pesar del consciente parentesco del título y a pesar, también, de la in-

tensidad de ciertas relaciones internas en el problema o de tal o cual motivo aislado. Se trata, antes bien, de un paralelismo en el desarrollo de ambas obras que, por las olvidadas diferencias histórico-sociales, ha de cristalizar en una contraposición de tipo formal.

¿En qué radica, pues, este paralelismo? En lo tocante al ciclo de José, se manifiesta en que en ambos escritores, los problemas tratados en su juventud de forma subjetiva y lírica, a la manera de motivos solos y centrales y —de acuerdo con la visión del mundo imperante— más o menos «fuera del tiempo», es decir, de manera suprahistórica, por vía moral y psicológica, y, por tanto, en forma cerrada, aparecen ahora, por el contrario, históricamente concretizados, generalizados socialmente y, por lo tanto, con mayor riqueza sinfónica y polifónica. Por supuesto que las diferencias aquí existentes también importan mucho: en su concepción y realización tiene Werther una dimensión mucho más conscientemente social que Tonio Kröger. De todos modos pueden percibirse las líneas paralelas que por un lado conducen del Werther al Wilhelm Meister, y, por otro, de Tonio Kröger al ciclo de José.

El primero en llamar la atención sobre la figura de José como prolongación de la de Tonio Kröger ha sido, según mis noticias, Slochower. Aquí no podemos detenernos en un análisis detallado. Basta con decir que la figura de José acoge el problema espiritual y moral de Tonio Kröger (y sus hermanos en el mundo de Thomas Mann), sin relación directa, sin embargo, de tipo artístico. Mejor dicho: esa contraposición entre el arte y la vida que todavía informa completamente la problemática de Tonio Kröger, se presenta por una parte como un talante frente a la vida tal que si se cumplen determinadas condiciones objetivas y subjetivas, puede cristalizar en creación artística; por otra, si es tomado de manera general en el plano humano y retrotraído a sus condiciones sociales, este talante puede revelarse como un problema central de la sociedad burguesa. Esta misma evolución resulta visible en Goethe, sobre todo si se compara Wilhelm Meister con Werther, con Tasso,

con el «Werther sublimado» y con el Wilhelm Meister de la «versión teatral». También en las transiciones se evidencian determinados paralelos; del Aschebach de «La muerte en Venecia» se puede decir, sin exageración, que es un Tonio Kröger «sublimado», etc. Y es, por cierto, en estos paralelismos tan fácilmente perceptibles donde se revela, a la vez, el contraste. Y precisamente en el problema decisivo de la relación entre el arte y la vida. Para Goethe, el arte es un camino hacia la conquista de la realidad y, por lo tanto, un medio para la consecución de la total armonía humana. Por hundir sus raíces esta cuestión goethiana en los grandes problemas de su época, en la gestación y consecuencias de la Revolución Francesa, al compás de la evolución del capitalismo, y por consistir su tendencia básica en una salvaguardia y transformación del humanismo en estas coordenadas históricas, no es, por supuesto, sino muy compleja y singular en él la relación entre el arte y la vida.

Solo podemos referirnos tópicamente a ella. Se trata, en primer lugar, de una contraposición entre maestría humana y moral y unilateralidad de tipo capitalista y burocrático, desorden y diletantismo, etc. Bajo el impacto de una lectura de Píndaro expresa esto muy bien Goethe en su famosa carta juvenil a Herder: «Si llevando audazmente tu coche se te encabritan cuatro caballos jóvenes y salvajes y se apoderan de las riendas, y tú consigues domeñar su fuerza, golpeando con el látigo una y otra vez a los que se desvían y desbocan, y los sostienes y guías y haces virar, y vuelves a golpearlos con el látigo, sujetándolos, y volviendo a aflojar, hasta conseguir al fin que las dieciséis patas marquen el compás de un solo golpe; eso es maestría». Sólo a partir de este supuesto hay que interpretar la nostalgia de eficacia social de Werther, reprobada por Napoleón, la relación entre Tasso y Antonio, la evolución de Wilhelm Meister, el peligro de atrofia en la parcialidad artística. Pero a Goethe le tocó vivir también el incipiente aislamiento del arte en la sociedad burguesa. Sostuvo una doble lucha contra esta tendencia, de cuya invulnerabilidad objetiva fue

cada vez más consciente: en aquellas circunstancias era necesario, por una parte, salvar al arte en cuanto a tal, salvar la pureza artística de los influjos antiestéticos de la época; por otra, y paralelamente, era preciso asegurar el carácter social del arte frente a su creciente aislamiento. Ese es el origen de la constante y cada vez más fuerte tendencia de Goethe hacia el «gran mundo» —inexistente, por cierto, en su Alemania—. Ahí desembocan las utopías de las dos novelas de Wilhelm Meister. Cuando Thomas Mann aparece, este último proceso está ya consumado, al aislamiento del artista y del arte moderno en la sociedad capitalista es un hecho irrefutable. Sobre todo en Alemania, donde los acontecimientos de 1848 y 1871 llegaron incluso hasta limitar grandemente el campo de posibilidades de una acción recíproca viva entre el arte moderno y la vida social, tal y como esta se desarrollaba todavía, por ejemplo, en Francia. De ahí que el joven Thomas Mann no pudiera ver salida alguna; el «mundo» quedaba excluido de la atmósfera de su arte. Durante la Primera Guerra Mundial Thomas Mann intentó desesperadamente encontrar un puente de unión con la tradición alemana de su colectividad, en el intento de fundamentar y justificar filosóficamente la divergencia entre Alemania y el Occidente democrático. Piénsese en la contraposición entre cultura y civilización, entre poeta y literato, en aquellos escritos de guerra de Thomas Mann. En todo ello alcanza expresión, sin embargo, una y otra vez la dialéctica de su obra. Sobre todo en el desvelamiento de la contradictoriedad humana del prusianismo, de tal modo que «La muerte en Venecia» es una crítica anticipada de los escritos de guerra. A ello ha de añadirse la crítica justificada de la civilización burguesa y democrática de Occidente. Sólo la —después cristalizada— totalidad de estas contradicciones consiguió desvelar la amenaza general ejercida durante la época imperialista sobre la civilización humana.

Pero ya hemos analizado detalladamente esta evolución de Thomas Mann en el ensayo «A la búsqueda del burgués». Ahora importa, pues, indicar los nuevos motivos de su obra. También

en su juventud viene determinada la composición por el enfrentamiento entre la vida y la muerte, pero desde la crisis bélica el sentido de este último no varía: la vida sólo puede ser horizonte, objeto sólo de una —desesperada— nostalgia. El contenido real no es otro que la victoria interior y exterior de la muerte.

La crisis de su visión del mundo trajo consigo una concretización del problema. Sobre todo la concretización del principio de la muerte como enfermedad, desolación, abismo, y como simpatía hacia la enfermedad o la desolación. La vida (el mundo) es inalcanzable para el individuo aislado de la sociedad burguesa. El joven Thomas Mann ve también el triunfo de la salud y de la vida en la comunidad, pero este triunfo no llega a tener figura concreta, se polariza en Hans Hansen por un lado, y en Klöterjahn por otro. También durante su juventud ostentaban rasgos polémicos y caricaturescos los devotos de la muerte (Tristan, Bajazzo), después, sin embargo, esta tendencia se plasmó en autoironía primero (profesor Cornelius), extravagancia de aire fantástico («La montaña Mágica») después, para llegar a su punto culminante en la hipnosis —fascista— ejercida por el hechicero sobre el hechizado («Mario y el mago»).

No podemos emprender aquí la tarea de analizar esta evolución. Estas observaciones deben servir, únicamente, para indicar que la novela educativa se alza como una cumbre orgánica en la culminación del desarrollo de Thomas Mann.

El camino que recorre José lleva desde el aislamiento hasta lo comunitario en el plano humano y social. Pero ya mucho antes —y hablando, no casualmente, de Goethe— caracterizó el pensamiento didáctico insistiendo en su carácter «formador de puentes y vías de transición hacia el mundo de lo social a partir del mundo de lo personal e intimista». Es el camino que media entre la autocontemplación pura, proclive al narcisismo tanto en el caso del joven José como en el de los héroes juveniles de Thomas Mann, y la actividad social. Sólo así podían ser superadas la desolación, la enfermedad y la muerte por la salud y la vida.

El escenario de la novela educativa es el Egipto de la leyenda bíblica. Así se libera Thomas Mann de la inmediata caracterización social del presente. Esto empieza a ser ya importante para la novela educativa si se piensa que Thomas Mann se encuentra en decidida disposición espiritual antiutópica —como hemos indicado en otro sitio—, en brusca contradicción con el final utópico de los «Años de aprendizaje», y la concepción toda, en fin, de los «Años de peregrinaje». Pero la elección de un tema de tipo histórico hecho por un auténtico creador expresa también claramente (al igual que la utopía) las proporciones de las auténticas y esenciales determinaciones objetivas del presente. En este caso es Egipto: el país de la muerte. Con una ironía suave, reservada y rica en sentimientos esboza Thomas Mann la crisis social e ideológica de Egipto como trasfondo y motivo impulsor de la educación de José. En esta tierra de la muerte asistimos, por una parte —y con muy diversas acentuaciones— a la decadencia vital en Petepre y el joven Faraón; vemos bondad, comprensión, humanidad, justicia, y, sin embargo, como formas múltiplemente diferenciadas de la impotencia. Por otra, la descomposición aparece en sus formas más inequívocas: como fanatismo cortesano y maquiavélico, en el caso del sumo sacerdote Bechnekes, como desencadenamiento de las más bárbaras pasiones, ocultas bajo la pulida superficie de este reino de la muerte, en la esposa de Petepre. El destino de Enis es, en verdad, conmovedor, considerado en su estricta dimensión personal, y, sin embargo, es igualmente la imagen humana e individual del surgimiento del fascismo. Ambos extremos se dan en grotesco contraste en la pareja de enanos.

En este mundo se consuma la educación de José. Que, naturalmente, había comenzado ya en el seno de su familia, en Palestina. El bosquejo de Thomas Mann se adecua, en ambos casos, también al presente. Se balancea, con ironía maestra, entre el «antiguamente», el «jamás y siempre» de la leyenda y la alusión profundamente humana al presente. Porque de no existir esta relación: ¿para qué narrar tan detenidamente la leyenda? Thomas Mann sitúa enérgicamente en primer plano, con tanta ironía como reserva, la personalidad y el estilo del narrador. Esta relación radica, precisamente, en la íntima identidad existente entre José y Tonio Kröger, en el marco, sin embargo, de una historicidad mucho mayor, mucho más consciente y profundamente humana. El punto de partida lo constituye la autocomplacida dedicación del héroe a su propio mundo onírico, su creencia de que los otros lo aman a él más que a sí mismos. Esto provoca el choque, el primer «pozo» de la novela. En el pozo se produce un cambio decisivo en José, pero sin llegar éste a perder la fe en su propia fuerza irresistible. Ahí radica su culpabilidad en el conflicto con la pasión de Enis: el segundo pozo. Su total destrucción es evitada en ambos casos por la generosidad ajena, por Rubén y Petepre, respectivamente. En este problema, a simple vista para nada relacionado con el presente, desvela Thomas Mann un rasgo profundo de la psique alemana, de la hibris alemana: esta fe en lo irresistible de la propia fuerza es precisamente, uno de los motivos espirituales y morales más importantes del desmoronamiento alemán.

La educación de José consiste, justamente, en la superación de este talante. Lo decisivo no es la actividad de cara al exterior en sí. En casa de Petepre existía ya una actividad de este tipo, sin que por ello le fuera posible evitar la repetición de la caída culpable, ni superar la primitiva estructura de su carácter, es decir, la creencia en que su propio sueño, su propia representación del mundo, debían ser mucho más poderosos que la realidad objetiva. Sólo a raíz de la segunda caída, en íntima relación con la crisis religiosa del joven Faraón, acontece su verdadera transformación espiritual, lo que por supuesto, indica que la primera caída estaba todavía en estrecha dependencia de la reacción social y religiosa. Sólo ahora se convierte José en conductor de la vida del reino de la muerte; el hábil administrador de la casa de un ministro llega a jefe dictatorial y revolucionario de todo un pueblo. Precisamente en este punto, lejos —aparentemente— de cualquier alusión al tras-

fondo alemán, es donde más intensamente alemana nos parece la novela. Thomas Mann se refiere a menudo a Schiller como tipo francés en contraposición al alemán Goethe. Como ocurre siempre con Thomas Mann, incluso allí donde se equivoca, hay un problema real, auténtico. Porque al identificar Thomas Mann, de cara al presente, democracia y política, está dando a entender que la verdadera política solo puede desarrollarse en un suelo democrático. No importa que en un principio formulara esto en términos negativos, apolíticos, e incluso antipolíticos (siendo ahí donde hunden sus raíces sus equivocados puntos de vista sobre el Goethe apolítico); no importa que en la abstracta intención general de su propia formulación pudieran contenerse rasgos exagerados o sacados de quicio. A pesar de todo ello, queda así expresado un punto de vista objetivo, importante e incluso decisivo para su obra posterior en este enjuiciamiento suyo del presente. Durante el análisis de la novela del doctor Faustus tendremos ocasión de percibir realmente su especial importancia.

Goethe no es, pues, apolítico; representa, por el contrario, una típica modalidad alemana de lo político, una política que desconoce el concepto de clases «inferiores» activas. Esta tendencia comienza por patentizarse en él en su inicial talante ilustrado, después, en una decisiva valoración espontánea de los factores técnicos y económicos del desarrollo. «No me preocupa», le dice Goethe a Eckermann, «que Alemania no se unifique; nuestras buenas carreteras y futuros ferrocarriles se encargarán de todo». De ahí su toma de posición en el asunto de los canales de Suez, Panamá y Rhin-Danubio; de ahí también muchos momentos decisivos del final del «Fausto».

En Schiller, como en casi todos los demócratas burgueses alemanes, encontramos la convicción de que en suelo alemán resultaría imposible de todo punto encontrar un modelo, una concreta corporeización de conducta democrática y verdaderamente revolucionaria. Así es como se desarrolla en Schiller la típica corporeización política del desgarramiento del proceso vital alemán: el modelo de la revolución desde arriba; no es

casual que la gran escena entre Posa y Felipe, donde esta opinión cristaliza poéticamente de manera culminante, resulte irresistible en Alemania. Se trata de una concepción que atraviesa la evolución alemana en su totalidad. No debe tenerse en cuenta sólo el «Sickingen» de Lassalle; piénsese, también, en el «Enrique IV» del político radical «francés» Heinrich Mann.

No es pues una casualidad, ni un abandono de su integridad alemana, que encontremos aquí a Thomas Mann por los caminos del «Don Carlos». Aunque esto no implica, por supuesto, aproximación alguna a la expresión schilleriana de la realidad alemana. Sobre todo si tenemos en cuenta que el siglo y medio transcurrido ha transformado cualitativamente la situación: lo que en Schiller era simple patentización del atraso alemán, de la objetiva y subjetiva inmadurez de Alemania para una posible transformación de cuño democrático, ha de ser ahora falta de fe en la actividad de las masas, negación de las posibilidades creadoras de las clases «inferiores».

La evolución de Thomas Mann no termina en la democracia; llega, incluso, al reconocimiento del carácter inevitable del socialismo. Esta posibilidad queda fuera, sin embargo, de su obra tal y como ésta se presenta una vez configurada. Problema este que puede ser explicado partiendo de su evolución personal. Sus raíces, sin embargo, son todavía más hondas: la gran fuerza del realismo de Thomas Mann radica, como he indicado a menudo, en su tendencia a dar forma tan sólo a aquello que realmente existe en la realidad alemana, y no como simple necesidad o exigencia; lo real es configurado por él hasta su raíz, pero sin anticipación creadora del futuro. Ahí radica la gran fuerza realista de Thomas Mann.

Que a su vez implica una cierta reducción de su horizonte histórico y social. Porque en primer lugar, a pesar de que hasta la fecha hayan fracasado en Alemania todos los movimientos surgidos desde abajo, eso no significa en absoluto que el problema de su futuro esté ya solucionado. En segundo lugar, estos movimientos fracasados pertenecen orgánicamente —con

todas las causas de su fracaso— a la fisonomía del pueblo alemán. Algunas de las causas de tipo social y psicológico de esta situación, así como no pocas de sus consecuencias, son evidenciadas en la obra de Thomas Mann; el fenómeno mismo, sin embargo, falta en la imagen del mundo ofrecida en su obra. De ahí que las clases «inferiores» jueguen en ella un papel muy por debajo del real. Su democratismo, su socialismo y su lucha contra el reaccionarismo contemporáneo resultan así no poco abstractos unas veces, inseguros otras, a menudo incluso faltos de dirección.

Podría argumentarse que estos motivos quedan más allá de la esfera del tema de José. A lo que se tendría que replicar muy en primer término, que el tema —sobre todo en el caso de un escritor tan profunda y orgánicamente creador como Thomas Mann— jamás es casual. El amable, aunque siempre irónico y reservado tratamiento del mito, revela una profunda y esencial afinidad electiva de la materia con las más importantes tendencias íntimas de Thomas Mann. Es, por supuesto, casi imposible reconstruir *a posteriori* la íntima visión originaria de un creador importante, tomando pie en su obra. De todos modos parece como si el reino de la muerte, la figura de José y su evolución, así como algunos de los otros protagonistas, pertenecieran a esta fuente primigenia de la obra. En cuya cuenta debe asimismo incluirse la revolución desde arriba, cuyos rasgos de tipo general están ya contenidos en la leyenda, poseyendo una evidencia natural y privativa en la atmósfera de este mito.

Cuanto hemos dicho no es —conscientemente— más que una crítica desde la periferia. Pero esta periferia pertenece a la esencia de la narración del mito por el propio Thomas Mann. Porque al ser narrado tan detalladamente, con tan profundo detenimiento en lo histórico-mítico, elevándose, a la vez, constantemente sobre ello, esta periferia se convierte en el sentido mismo de la narración, en la precisa referencia al hoy. El narrador vive siempre en el presente, y Thomas Mann subraya también sin cesar esta circunstancia con su ironía llena de reservas.

Que, naturalmente, jamás es directa, ni alegórica, ni siquiera simbólica. El reino de la muerte alude tan escasamente a Alemania como, en su momento, Cipolla a Mussolini. Pero el todo en su concreta plenitud viene referido —de manera compleja, con cauta ironía— al todo concreto de nuestro presente. Si el sentido de una narración no es un «Tua res agitur» de la realidad, no hay ninguna evidencia épica auténtica en el narrar. Igual ocurre en el caso de la revolución desde arriba. También aquí asistimos a un importante parentesco con la evolución de Goethe y, a la vez, a diferencias todavía más importantes. La dialéctica de la educación, del aprendizaje, conduce a ambos al «gran mundo», a un mundo «superior», a la vida social, partiendo del «pequeño mundo» de la vida exclusivamente personal.

Este concepto de lo «superior» equivale, en verdad, a un trabajo *para* todos, pero nunca a un fruto, a una obra *de* las masas, de ahí que no implique relación recíproca alguna, ni referencia interna a ellas. José, el administrador, después del triunfo de su revolución desde arriba permanece socialmente tan aislado como el trágicamente frustrado Marqués de Posa. La formación de José está llena de contenidos sociales y, sin embargo, sólo en lo psicológico y moral es una formación para lo social. En tanto que por este mismo camino cobra vida para Goethe al menos la imagen utópica de un «gran mundo» real, en la culminación del «Fausto», con la perspectiva igualmente utópica de un pueblo libre, en Thomas Mann este «gran mundo» se mantiene por sí mismo. Su tesis de que la política equivale a democracia es aquí justamente decisiva. Porque de acuerdo con ella, un «gran mundo» auténtico sólo puede ser democrático. Sin importar, pues, que la revolución desde arriba sea presentada en la leyenda de José como únicamente posible en un plano estético, y a través de la fábula, esta estructura del tema tiene consecuencias muy importantes. La transformación de José, su educación misma, no es sino el acceso a una dimensión social de su psicología, de su moral y de su comportamiento. La actividad, los frutos debidos a esta educación, son bri-

llantemente bosquejados. Pero en el plano objetivo y creador de la obra no se llega a «gran mundo» alguno, a diferencia del «Wilhelm Meister» y el «Fausto» donde la perspectiva final que subrayábamos arriba, informa de regreso toda su obra. En Thomas Mann, su «pequeño mundo» recibe sólo sus nuevas —y por lo demás extremadamente importantes— determinaciones morales y espirituales.

II

Esta relación entre el «pequeño» y el «gran» mundo es el problema central de la novela del doctor Faustus. Quien en lo tocante a la leyenda de José haya dudado de esa ausencia de un «gran mundo» indicada por nosotros, por equivaler en las leyendas de José y del Faraón la actividad social de éstos al «gran mundo», podría replicar que nuestra extrapolación sólo quedaría consumada con una referencia al presente. Que es además —incluso artísticamente— inevitable. Dándose, por otra parte, a este respecto el caso curioso de que si la posibilidad de un «gran mundo» es contemporánea, el proceso creador, su papel puede ser decisivo. En cuanto a la figura de Posa, en el «Sickingen» de Lassalle la revolución desde arriba es —incluso en un plano artístico— mucho más anacrónica que en el propio Schiller. Respecto del Faustus de Thomas Mann es importante tener en cuenta por un lado que, en realidad la Alemania posterior a 1848 no ha sido capaz de crear ningún «gran mundo» autóctono y democrático, de tal manera que su ausencia posee autenticidad histórica y, por lo tanto, artística. Por otro, en ese mundo faltan todos los intentos hechos —por supuesto inútilmente— por la clase obrera para la creación de un «gran mundo» democrático en Alemania. Thomas Mann da forma así a la realidad alemana hasta 1945, pero atendiendo sólo a los resultados, no al proceso de la evolución general; pone un epílogo a la evolución cultural, a la fallida evolución

político-social de Alemania. Epílogo que es un prólogo en la medida en que un arreglo de cuentas tan radical con el pasado, tal y como éste viene configurado en la novela, es decir, ya inmanente, ha de contener, gracias al aguijón de la autocrítica algunos elementos necesarios del futuro. El desarrollo de la perspectiva de un pueblo libre a partir del «gran mundo» intentado en el «Fausto» goethiano no fue, en todo caso, más que una utopía. Que tenía, como base, sin embargo, la realidad histórica de que la literatura alemana clásica en su totalidad, y la filosofía, de Lessing a Heine, habían ido poniendo los cimientos ideológicos de la revolución democrática de 1848. La novela del Faustus de Thomas Mann es la conclusión, el epílogo del proceso desarrollado a partir de 1848.

Estas son las bases del nuevo Fausto: un Fausto encerrado en su estudio y sin el deseo real, es decir activo, traducido en hechos, de salir de él. Los problemas todos del complejo de Fausto, fundidos, cobran vida en este estudio, porque la unión entre la búsqueda de la verdad y la vida y la praxis de tipo social es imposible *a priori.* Surge así un Fausto cuyo entorno está formado exclusivamente por el «pequeño mundo», por las paredes de su estudio, en interrelación con esa vida que ha de golpear, porque puede hacerlo, a su puerta.

O sea: un Fausto en la atmósfera de Raabe. Por supuesto que no limitamos esto a su sentido estrictamente literario, ni siquiera al sentido en que, con todo derecho, podíamos hablar a propósito de «Tonio Kröger» de una atmósfera próxima a Storm. Se trata, yendo mucho más lejos, del rasgo básico de la realidad configurada: con Raabe, la literatura alemana, presionada por las condiciones histórico-sociales, se aparta decidida y resignadamente del «gran mundo». En el propio Raabe se nos presenta este abandono en parte en sus héroes periféricos, que lucharon en las guerras de independencia, en los movimientos de las ligas de estudiantes, con Bolívar, etc., buscando en sus luchas romper en vano con el «gran mundo»; en parte también en la degradación humana de la gran masa de sus figuras a raíz de esta ruptura típica de la Alemania de su tiempo. Con

resignación tragicómica el humor de Raabe va iluminando las deformaciones sufridas por todos aquellos hombres, los alemanes, a causa del estrechamiento social de su mundo: una sobrecarga de intimidad espiritual y sensible que a menudo acaba trasformándose en aburrimiento, o grotesco y banal filisteísmo.

Este es el sentido último de la atmósfera de Raabe. El mundo del Faustus de Thomas Mann se diferencia de ella no sólo por la incomparable superioridad de su nivel artístico, sino por la ausencia, en él, de todo serio intento —ni siquiera estéril— de ruptura con la vida. (Piénsese en el episodio, tan finamente caracterizado, de Marie Godeau, en el que Thomas Mann exalta con extraordinaria fuerza plástica esta íntima voluntad de naufragio). La atmósfera de la «intimidad al resguardo del poder» de la era guillermina va transformándose con ímpetu cada vez mayor y más peligroso, paralelamente al curso de la evolución social del imperialismo alemán a raíz de la derrota sufrida en la Primera Guerra Mundial, en el aire asfixiante de un barbarismo ascendente. La «intimidad al resguardo del poder» se transforma cada vez más decididamente en una preparación espiritual —a veces bien intencionada, a menudo no poco frívola— y en una base de aliento cultural para el nuevo y creciente poder de un reaccionarismo tan inhumano como antihumano. Este devenir-social, esta «politización» del espíritu alemán —en la medida en que un antihumanismo semejante, cada vez más consciente de sí mismo, puede ser llamado todavía espíritu— transcurre igualmente en una atmósfera próxima a Raabe, si bien no poco transformada: en un «pequeño mundo» frente al que ya no hay ningún otro «grande» y que ha absorbido todos los contenidos y determinaciones del «gran mundo» en su propio, estrafalario, singular, esotérico, reaccionario y cada vez más bárbaro filisteísmo. En semejante «pequeño mundo» se desarrolla la tragedia —con todos sus rasgos tragicómicamente agudizados— en la medida en que la estancia del estudio del nuevo Fausto permanece orgullosa y bruscamente aislada de ese mundo circundante. Al menos en lo moral y

psicológico. En tanto que la inteligencia con la que él está relacionado participa en la danza de la muerte de la barbarie fascista con un snobismo profundamente reaccionario, la vida del Faustus de Thomas Mann, Adrian Leverkühn, no es sino ascetismo y desprecio del mundo; «asco del mundo» es su típico talante frente a la humanidad de su tiempo. Lo tragicómico, mejor dicho, lo objetivamente trágico y grotesco de su destino radica, por una parte, en que los contenidos configurados por esta orgullosa postura de retraimiento y exclusiva dedicación a uno mismo están profundamente emparentados —si bien sólo en muy última instancia— con las tendencias más snobs y reaccionarias de su época, y, por otra, en que precisamente este apartamiento claustral de la acción, de los afanes y desasimientos de los hombres de su contorno y de su tiempo constituye la puerta de entrada de lo demoníaco en su obra y en su vida.

Para el nuevo Fausto tiene, pues, el estudio un significado totalmente diferente al del antiguo. Al comienzo del viejo Fausto, el aposento del estudio lleva, con sus estériles ensayos (mágicos) de ruptura —y precisamente ésa es la ruptura— al «gran mundo», a la transformación del pensamiento en praxis social. Visto desde fuera, el estudio del nuevo Fausto está, por el contrario, mucho más herméticamente cerrado al mundo exterior, a la sociedad; en realidad es, sin embargo, como una cueva de brujas donde todas las tendencias más fuertes de la época son llevadas a su más concentrada expresión. El que esta expresión produjera en el mundo exterior extrañeza, sobre todo, y rechazo, por su orgulloso aire consecuente, enemigo de todo compromiso, así como por su dureza trágicamente llevada hasta el final, nada cambia en esta estructura unitaria: el mundo de ideas, el contenido de la obra y su forma, la problemática misma de Adrian Leverkühn, todo ello es la *summa*, la enciclopedia de todo cuanto el espíritu de la época resultaba capaz de aportar —en lo bueno y en lo malo—. En el «pequeño mundo» de este estudio está contenida la quintaesencia del «mundo» todo lo que en su «intimidad al resguardo del poder», en su

ahondamiento en sí-mismo, en su estar-arrojado-dentro-de-sí (por expresarlo, como el tema exige, a la manera existencialista) posee el espíritu alemán. La estancia de este estudio es el «sustitutivo del gran mundo» que la inteligencia alemana hubo de buscarse durante el período imperialista. O sea: el Fausto moderno en la atmósfera de Raabe, pero con los rasgos del imperialismo. Como esta estructura de espiritualidad y producción artística es un fenómeno internacional del período imperialista, que en Alemania se dio, precisamente, en su forma más pura —y a la vez más desfigurada, más problemática, más democrática—, Adrian Leverkühn es un tipo específicamente alemán sólo en su particular modo de manifestarse. Su valor de generalidad sobrepasa en mucho las fronteras geográficas y espirituales de Alemania. Al igual que Nietzsche y Spengler, Freud y Heidegger han sido, con todos sus rasgos locales de raíz alemana, figuras de ámbito internacional, figuras que han llegado incluso a ocupar con la mayor pregnancia —y precisamente desde un punto de vista internacional— puestos rectores en las corrientes espirituales más funestas de la era imperialista, así la música de Adrian Leverkühn, creada por Thomas Mann. La desaparición objetiva del «gran mundo» es un distintivo general de la cultura de las clases dominantes durante el período imperialista. La economía, la política y la cultura del imperialismo alientan, a pesar de su gestación en el *milieu* de una democracia burguesa, tendencias básicas profundamente ademocráticas, e incluso antidemocráticas. La democracia en otro tiempo conseguida a través de grandes revoluciones se ha ido transformando —a causa del creciente poder, cada vez más reaccionario, del capital monopolista y de las oligarquías financieras— en una caricatura de sí misma. Sus formas exteriores, cada vez más vacías, sus ideologías exaltadoras de la «libertad», cada vez más hipócritas, permanecen en contraste cada vez más agudo, sin embargo, con la realidad social, provocando así una fuerte contradicción en la inteligencia pensante. Esta contradicción no se dirige, por supuesto, sino en muy raros casos contra la sustancia social auténtica del nuevo sesgo de la democracia del período imperialista. Su fórmula más corriente es la oposición contra la democracia en general, como síntoma claro de la decadencia de la sociedad, o la repetida insistencia en lo problemático de cualquier democracia. Esta coyuntura social e ideológica confiere al modelo alemán, así como a su versión artística o filosófica, el valor de una generalidad internacional: el «gran mundo» decadente de las sociedades democráticas aparece en su corrompida variante alemana como una imagen espantosa y, a la vez, sugestiva; en todo caso, como el símbolo, desde luego ridículamente falseado, del sino político-social de las perspectivas culturales de la democracia burguesa.

No es este el lugar de investigar más a fondo la compleja relación de reciprocidad existente entre el antidemocratismo alemán y el internacional para concretizar los rasgos comunes y diferenciadores de esta «falta» o «desaparición» del «gran mundo». Habremos de conformarnos con unas cuantas indicaciones. En todo caso: la relación alemana entre la habitación del estudio del nuevo Faustus y la imposibilidad objetiva y subjetiva de saltar desde él al «gran mundo» determina las decisivas diferencias existentes entre el Mefistófeles de Goethe y la corporeización del demonio ofrecida en la novela de Thomas Mann.

El tentador se presenta aquí en una doble figura. A pesar de la espiritualización que el principio demoníaco experimenta en Goethe, en contraste con la Reforma, es imposible quitar de él el tentador ofrecimiento de las riquezas y magnificencias de este mundo. (En mi estudio sobre el *Fausto*, 1940, me he ocupado de lo extremadamente complejo de la relación entre Fausto y Mephisto). En Thomas Mann este problema sólo se da bajo la especie de una caricatura entre irónica y terrena del demonio: el empresario Saul Fitelberg, un capitalista que se presenta ante Adrian Leverkühn especulando con la música de vanguardia, mercancía «escandalosa y con un gran futuro», que «mañana será lo mejor pagado, la gran moda, el arte». «Porque, *figurez vous*, he venido a seducirle, a llevarle sobre mi alfombra por los aires para mostrarle los reinos de este mundo y sus

riquezas, aun más, para ponerlos a sus pies...» Sólo recibe una repulsa mordaz y tajante. En un plano, Adrian Leverkühn no quiere saber nada de la base social o real de cuya superestructura cultural forma parte, en última instancia, su arte, si bien en forma de una oposición despreciativa o de una parodia patético-irónica, pero sin que por eso dejen de estar condicionados por ello tanto la forma como el contenido del mismo. Vive y crea figurándose sinceramente estar al margen de su contorno social, de las corrientes sociales de su tiempo, creyendo no hacer concesión alguna, ni inclinarse tampoco ante ellas.

Así se comporta realmente, al menos de manera inmediata. Aunque si se considera la cosa misma se revela un cuadro diferente, incluso opuesto. Adrian Leverkühn sabe muy bien cuál es la situación de la música (del arte, de las creaciones del espíritu, en general) en su época. No se limita a saberlo exactamente, no se limita tampoco a pensar sin tregua ni desmayo en ello; todos sus problemas estilísticos, por el contrario, surgen de esta tensión: la época, el presente, son de todo punto desfavorables para el arte, para la música ¿cómo es, pues, de todos modos posible crear una música de un nivel cultural realmente elevado sin evadirse de ellos, sin romper de manera activa y resuelta con ellos? Ya al decidirse por su actual profesión, abandonando la teología por la música, hubo de enfrentarse el joven Adrian Leverkühn con este problema. Sentido en un principio, de todos modos, en su estricta versión personal. Así puede hablar a este respecto de su «asco del mundo», de su frialdad interior, del hastío que se apodera rápidamente de él, incluso al ocuparse de los problemas más interesantes. Sabe muy bien que carece de esa «robusta ingenuidad» perteneciente a la esencia real de la disposición artística.

Pero esta frialdad no es sólo una característica psicológica de Adrián, tiene también para él, por el contrario, un valor determinado: por mucha nostalgia que pueda sentir en algún momento de calor humano, en el fondo juzga preferible permanecer fiel a un talante frío, crítico e impasible, lo considera infinitamente superior, mucho más adecuado a la esencial del

mundo; resulta bien característico que ya en su temprana juventud hablase irónicamente del «calor vacuno» de la música normal. Todo esto son todavía rasgos generales del artista moderno, tal y como éste es caracterizado por Thomas Mann; en este sentido, y sólo en él, es Adrián un hermano más joven de Tonio Kröger y Gustav von Aschenbach.

Es importante que ya al elegir profesión se le planteara a Adrián el problema general y a la vez específico del arte moderno, si bien primariamente como conciencia de una problemática personal. En una considerable y decisiva carta a su primer profesor habla de su «condenada» capacidad de percibir lo cómico en los más importantes y conmovedores momentos musicales: «A lo mejor tengo todavía lágrimas en los ojos, y las ganas de reír me resultan ya insoportables —desgraciadamente, no tengo más remedio que reírme siempre en los pasajes más impresionantes y solemnes. Precisamente por esta exagerada sensibilidad para lo cómico quise refugiarme en la teología, confiando apaciguar así el cosquilleo— para acabar encontrando en ella una buena dosis de la comicidad más deprimente.» En la medida en que estamos aquí sólo ante una postura personal de Adrián, podemos hablar de una sublimación de la disposición vital de Tonio Kröger y Aschenbach, sublimación que, naturalmente, implica ya un cambio cualitativo. Cambio que es revelado nada más proseguir sus observaciones, cuando Adrián comienza a ocuparse de los problemas creadores derivados de su postura ante la vida: «¿Por qué han de parecerme todas las cosas una parodia de sí mismas? ¿Por qué se me figura que casi todos, no: todos los medios y conveniencias del arte *hoy sólo valen ya como parodias*?» Este viraje de cara a la objetivación de semejante talante, a su canonización como el único artísticamente adecuado *hoy*, cobra fuerza al ser subrayada su necesidad desde un punto de vista histórico-social y artístico-moderno en la respuesta dada a Adrián por su maestro, un fanático del arte, al oír las confesiones de su discípulo. Éste escribe: «Las personas como él, ellas precisamente, necesitan hoy del arte... La frialdad, la "inteligencia prontamente

saciada", el sentido de lo insípido, la capacidad de fatiga, la inclinación al disgusto, la predisposición al asco— reunido todo para que las dotes unidas a ello cristalicen en una auténtica vocación. ¿Por qué? Porque sólo en parte pertenecen a la personalidad privada, siendo también de naturaleza supraindividual y expresión de una sensibilidad colectiva para el cansancio histórico y el agotamiento de los medios artísticos, para el consiguiente aburrimiento y la búsqueda de nuevos caminos».

Es imposible dar forma aquí al general despliegue de estas determinaciones subjetivas y objetivas del arte moderno en la evolución musical de Adrián Leverkühn. Lo que Thomas Mann ha conseguido al configurar el proceso creador de Adrián Leverkühn y la génesis, estructura y función de sus obras, es una cumbre solitaria en la literatura universal. Hasta la fecha, las tragedias protagonizadas por artistas han sido presentadas casi sin excepción, del lado de la relación y el conflicto entre el artista y la vida, el arte y la realidad; ocurriendo también así en lo esencial, por ejemplo, en el joven Thomas Mann. En este caso, sin embargo, girando ya la problemática central sobre la propia obra, su configuración artística ha de escoger la génesis y estructura de la obra, expresando creadoramente la insoluble, la trágica problemática del arte moderno en las obras mismas.

Hasta la fecha, sólo Balzac había intentado algo parecido en su «Chef d'oeuvre inconnu» y en su «Gambara». Estas obras no son, sin embargo, sino episodios novelísticos integrados en la totalidad de «la comedia humana», que, claro es, anticipan proféticamente mucho de la insoluble problemática del arte moderno. Thomas Mann supera a Balzac en un doble sentido. Balzac percibió determinados momentos, muy importantes, de la problemática interna de los modernos medios de expresión artística, reflejando con tanta fuerza como pregnancia su trágica vacilación ante la realidad a configurar. Pero en él todo esto no era otra cosa que la genial anticipación de una tendencia del futuro, de ahí que sólo pudiera figurar como un episodio más del todo de la comedia humana. Por otra parte,

este conflicto era en él de cuño puramente trágico-objetivo: su Frenhofer es todavía —en lo moral y psicológico— un artista de la vieja escuela, aproblemático, sin escisiones interiores; el conflicto surge sólo de la objetiva contradicción dialéctica entre los medios de expresión modernos y las necesidades estéticas de una objetividad gráficamente configurada.

A Balzac le sigue toda una larga serie de tragedias de artistas, en las que la postura humana y moral del artista moderno frente a la vida resulta cada vez más problemática; las obras de juventud de Thomas Mann marcan el final de esta evolución. Como ya hemos dicho, este talante artístico moderno se trasvasa a la estructura misma de la obra. Y la gran hazaña creadora de Thomas Mann en esta novela consiste, precisamente, en dar forma a esta evolución con tal riqueza, concreción y profundidad, que acabamos por estar frente al proceso creador mismo de Adrián Leverkühn, quedando configurada de la manera más plástica y evidente la problemática objetiva de su obra. El contenido de la gran novela toda es, fundamentalmente, la descripción del proceso creador y de la esencia misma de esta obra. Y Thomas Mann logra no sólo dar vida ante el lector a toda una serie de obras de este tipo en su individualidad artística y espiritual, sino que, al mismo tiempo, consigue dar a su héroe, que sólo es un compositor, un artista que fuera de su arte carece prácticamente de vida, una personalidad rica y animada a partir de su propia disposición artística.

Digamos de pasada que, por supuesto, la música de Adrián Leverkühn es una creación original de Thomas Mann tanto, al menos, como la visión del mundo viejo Fausto fuera la del propio Goethe. De igual modo que hubiera sido ridículo reclamar en aquel caso la prioridad para Bruno o Spinoza, hoy Arnold Schömberg, con su insistencia *a posteriori* en reclamar la «propiedad espiritual» de la música de Adrián Leverkühn, no consigue sino hacer reír. Porque la originalidad de la música configurada en la novela de Thomas Mann no es en modo alguno la atonalidad en sí, sino el carácter general que la música

más reciente ostenta de concentrada expresión de la decadencia espiritual y moral, de la trágica escisión engendrada por ella en el alma de Adrián Leverkühn, de su dramático abismarse en las insolubles contradicciones que se producen al consumar estas tendencias. El compositor o la música que, por el contrario, se dedican a parlotear satisfechos en la ciénaga de la decadencia, a mil leguas de cualquier intención de llevar estas tendencias hasta sus últimas consecuencias, y que nada quieren tener en común —y no sin razón— con el trágico sesgo del arte y de la personalidad artística de Adrián Leverkühn, quedan automáticamente fuera del mundo espiritual convocado por la obra de Thomas Mann. El rango y el nivel de esta obra viene precisamente determinado por su sesgo trágico; la figura de Adrián Leverkühn, se alza así solitaria, y a la vez representativa, por encima del gárrulo coro de la actual decadencia.

En otros estudios he insistido en la progresiva pérdida de «fisonomía intelectual» a que son sometidas las figuras de la literatura moderna, de tal modo que los héroes literarios se ven cada vez más rebajados en el nivel de sus vidas interiores. Thomas Mann pertenece al escaso número de quienes excepcionalmente lucharon en aquella época decadente contra la corriente de la evolución artística de cuño burgués, contra la reducción de la literatura y el arte a un determinado tipo de vida configurado de acuerdo con un refinado estilo artístico. Es decir, que ha sido capaz de crear una obra, oponiéndose sin duda conscientemente a la desespiritualización del arte y de la literatura modernos, en la que la plástica altamente diferenciada de las figuras surge, podría decirse, de la propia pureza del espíritu. Característica cuyo significado hoy prácticamente único dentro de la literatura mundial, deberíamos empezar por dejar bien resaltado. Su análisis adecuado exigiría un estudio propio. Nuestra tarea es aquí, sin embargo, otra.

Nuestro propósito es analizar esta novela en su condición de novela-testimonio de una época, de trágica quintaesencia de la actual cultura burguesa. De ahí que no podamos detenernos en la consideración de sus magníficos detalles, teniendo que

volver, por el contrario, a su problema básico. Lo que Thomas Mann ofrece en esta obra es un análisis de la problemática toda del arte moderno. Muestra cómo lo puramente subjetivo, alejado de la comunidad, despreciando, incluso, a la comunidad misma, se nutre necesariamente, por un lado, del moderno individualismo burgués de la era imperialista; disolviendo, necesariamente también, en la propia obra, los antiguos y los nuevos lazos con la sociedad. De ahí que la disposición de Adrián para la parodia sea un rasgo de su honradez intelectual. Por otro, Thomas Mann muestra también cómo de esta misma situación surge un incesante apetito de síntesis, de autodominio, de orden y de organización, sin el menor fundamento real, por otra parte, en la vida del pueblo, en el mundo social, es decir, a partir de la propia subjetividad que engendra la descomposición y, por eso mismo, actúa como tendencia indirectamente disolutoria y autodisolvente.

El amigo de juventud y biógrafo de Adrián le llama en una ocasión «maestro de escuela arcaico-revolucionario». Y el propio Adrián habla de la libertad autodisolvente en la vida y en el arte moderno. En cuanto a la apetencia de síntesis, él mismo dice: «puede expresar, además, algo históricamente necesario, algo que promete un remedio en esta época de convenciones destruidas y disolución de todos los lazos objetivos, en una palabra, de una libertad que comienza a apoderarse de la inteligencia como un hongo parasitario, engendrando ya rasgos de esterilidad». El deseo de síntesis gira, pues, en el mismo círculo: es la expresión subjetiva del *circulus vitiosus* del arte y de la cultura burgueses de nuestros tiempo: por una parte, permanece extremadamente subjetivo, tanto fundido sin más en el sujeto como en cuanto a tal libertad autodisolutoria, por otra, encierra una apetencia de orden al precio que sea, una predisposición al sometimiento a cualquier tipo de orden, con tal de que éste ponga fin, sirviéndose de los medios necesarios, a ese caos de la libertad al que ya no se le ve ninguna perspectiva.

El profesor de juventud de Adrián dedica en una ocasión

una conferencia a un tipo estrafalario, un americano inculto, miembro de una secta, que ha compuesto una necia «teoría del orden» musical, fundamentada en nada serio, para los fines prácticos de su secta. El joven Adrián encuentra esta teoría muy cómica, naturalmente. Pero cuando su amigo se burla de su inventor, le replica: «Deja en paz a ese tipo, siento simpatía por él. Por lo menos tenía sentido del orden, e incluso un orden necio es mejor que ninguno.» He ahí por qué este deseo de síntesis y orden, nacido de la moderna disolución de la individualidad y a la vez, de cuño puramente subjetivo, se aproxima tanto a aquellas tendencias que conducen al reforzamiento de la reacción imperialista, al fascismo incluso. Ahí se manifiesta también la inmanente referencia del orden moderno, en cuanto a tal síntesis formal, a las visiones del mundo reaccionarias de la época.

Detrás de la música de Leverkühn se oculta la profunda desesperación de un auténtico artista ante el carácter social del arte, es decir, ante la propia sociedad burguesa de nuestro tiempo. Todos sus intentos de ruptura —por supuesto inmanentes a la obra de arte misma— no hacen sino acrecentar esta contrariedad interna, esta autodisolución del arte a raíz de su consustancial alejamiento de la vida. Objetivamente conducen a la muerte del arte. Incluso el amigo de juventud y biógrafo de Adrián, poseído de la vieja devoción humanista por el arte, llega a escribir en un momento trágico: «Lejos de mí negar la seriedad del arte; sin embargo, si se obra con seriedad, se renuncia al arte, porque no se está a su altura.» No puede decirse que éste sea un comportamiento «humano general». Precisamente aquí se impone referirse otra vez al contraste existente entre ambas épocas, la de Goethe y la de Thomas Mann. Refiriéndose a este tipo de crisis y a la función del arte en ellas, Goethe todavía podía decir:

Y cuando en su tormento el hombre calla,
un dios me dio el poder decir mi sufrimiento.

Precisamente por eso, al amigo y biógrafo de Adrián Leverkühn se le revela el apocalipsis justo al describir una de sus más importantes composiciones: «la proximidad entre esteticismo y barbarie, el esteticismo como precursor de la barbarie en el alma propia...» Precisamente por eso dice refiriéndose a esta obra: «En su afán de desvelar musicalmente lo más oculto, el animal que habita en el hombre tanto como sus más sublimes emociones, ¡cuántas veces ha sufrido esta obra amenazadora el reproche de expresar un barbarismo sangriento, por una parte, o un aséptico intelectualismo, por otra! Digo: ha sufrido; sí, porque su idea de acoger dentro de sí, en un cierto sentido, la historia toda de la música, desde sus antecedentes elementales, pre-musicales y mágico-rítmicos hasta el propio centro más complejo de su culminación, está bien expuesta, y no parcialmente, sino como un todo, a aquel reproche.» El análisis más detallado de esta obra le permite constatar— de manera completamente inconsciente— la conexión de la música de Leverkühn con las más profundas tendencias de la degradación artística de la era imperialista: «El coro está instrumentalizado, la orquesta vocalizada de tal modo que la frontera entre el hombre y la cosa parece realmente absurda». Encuentra como esencial de esta obra la consciente inversión realizada en las funciones de armonía y disonancia: «La obra está plenamente dominada por la paradoja (en el supuesto de que se trate de una paradoja), de que en ella la disonancia es expresión de lo elevado, lo serio, lo espiritual y lo religioso, en tanto que lo armónico y tonal no expresan sino el mundo del infierno, es decir, en este contexto, el mundo de la banalidad y del lugar común.»

Era preciso indicar al menos esto para comprender en toda su amplitud el decisivo contraste existente en la naturaleza y función de la figura del diablo en las obras respectivas de Goethe y Thomas Mann. No es superficial que en aquél, Mefistófeles pertenezca por completo al mundo de la realidad objetiva, en tanto que en éste —al igual que en Dostoyevski— sólo sea

una proyección del mundo interior del héroe. El origen de esto ha de verse en la ya apuntada circunstancia de que la tragedia de este Fausto se desarrolla exclusivamente en su gabinete de estudio. El viejo Fausto, por el contrario, lo abandona para conquistar la realidad toda, el «pequeño mundo» tanto como el «grande». Su destino resulta ser así el destino mismo de la humanidad, un destino universal. Los poderes contra los que lucha, los poderes que se disputan su alma, son poderes objetivos de la realidad objetiva, de la sociedad humana; así ocurre con Mefistófeles: su magia negra, su fuerza de encantamiento, son, como he mostrado en mis estudios sobre el Fausto, sólo formalmente una fuerza de naturaleza fantástica, ya que en lo tocante a su contenido social son una fuerza tan realmente efectiva de la realidad social objetiva como Fausto mismo, como sus actos y como los hombres a quienes éstos se dirigen, su víctimas, y de quienes él a la vez, resulta víctima.

Algo muy diferente ocurre cuando los actos se desarrollan exclusivamente en el interior de las paredes del estudio. Es el caso ya de Iván Karamazov. En Dostoyevski, el parricidio tiene sobre todo una realidad de caracteres moral y espiritual; más que un experimento interior con uno mismo o una escuela interior de autoexamen o autoconocimiento es un *factum brutum* de la realidad exterior. (Igual sucede con el crimen real de Raskolnikow, cosa que, además, puede ser claramente percibida al comparar su psicología y su moral, su manera de actuar, en fin, con su modelo más próximo, el Rastignac de Balzac.) La estructura del gabinete de estudio del Fausto de Thomas Mann pone, pues, orgánicamente de manifiesto, un cierto parentesco en la técnica configuradora que puede llegar hasta la propia aparición física del demonio.

En lo espiritual y artístico este parentesco, sin embargo, no supera lo meramente superficial, lo inesencial; de «influencia» no puede hablarse en absoluto. La convergencia se debe al parentesco existente entre determinadas tendencias de ambos períodos. Aunque también en este contexto importan más las diferencias que los acercamientos ocasionales. En Dostoyevski el

problema queda planteado en un plano moral y psicológico. Por eso la relación entre Iván Karamazov y su diablo es —a pesar de su compleja oscilación entre lo real y lo visionario— en extremo sencilla: «Eres la corporeización de mí mismo, es decir, de una parte de mí mismo... de los más asquerosos y absurdos de mis pensamientos y deseos.» Como Dostoyevski quiere mostrarnos, lo elevado y lo ruin, el cielo y el infierno, están netamente diferenciados en este mundo. La real configuración del mundo de Dostoyevski ofrece, en todo caso, aspectos dialécticos que van más allá de este dualismo metafísico-moral un tanto simple; la relación entre Iván Karamazov y su diablo está dominada, sin embargo, por él: el demonio es la encarnación de su submundo moral y espiritual.

Esto mismo le ocurre también, por supuesto, a Adrián Leverkühn —¿cómo podría ser, si no, un demonio, su demonio? En el universo imperialista del Fausto de Thomas Mann, el submundo es, sin embargo, algo muy diferente, mucho más intrincado que el de la tragedia de los Karamazov. Ante todo y para empezar por el momento acaso más importante: «Donde nada hay, el demonio tampoco tiene ya ningún derecho... No creamos nada nuevo— eso es cosa de otras gentes. Nos limitamos a liberar y proseguir. Abandonamos al demonio la timidez y la parálisis, el escrúpulo inocente y la duda. Pulverizamos y desalojamos, simplemente con un poco de excitación, la fatiga —la pequeña y la grande, la privada y la de nuestro tiempo.» Por eso el diablo de este mundo faústico es «el verdadero señor del entusiasmo», y, a decir verdad, de un entusiasmo de la enfermedad, de lo inhumano y antihumano.

El demonio de Thomas Mann sabe muy bien que habla sobre algo histórico, sobre la actual situación cultural. Describe la existencia humana del artista de una manera tal, que en muchos momentos hace pensar en los soliloquios de Tonio Kröger. «El artista es el hermano del asesino y del chiflado... ¡Algo a la vez sano y enfermizo! sin lo enfermizo no ha transcurrido uno solo de los días de su vida». En el mismo sentido le dice a Adrián: ...«La explicación general de tu vida y de tu relación

con los hombres radica en la naturaleza de las cosas —y, sobre todo, en tu propia naturaleza...» Pero también aquí son las diferencias, por supuesto, lo decisivo. En este su destino humano. Tonio Kröger y Gustav von Aschenbach ven algo humano-general, supra-histórico. El demonio del nuevo Fausto sabe hacerlo mejor; escarnece a Adrián invocando, precisamente, a Goethe: «Eso es lo que pasa, tú no piensas en los procesos, no piensas históricamente, cuando te quejas de que aquél podía tenerlo *todo*, alegría y dolores sin fin, sin que tuviera que sonarle la hora, sin que por fin la cuenta hubiera de serle presentada; lo que él entonces podía, de todos modos, tener sin nosotros, es algo que sólo nosotros podemos ofrecer hoy.» Todavía llega más lejos en su burla al destacar no sólo lo no-demoníaco en Goethe, sino también lo específicamente moderno de los poderes del demonio: «Y ofrecemos lo mejor, sólo nosotros podemos ofrecer ahora lo justo y lo verdadero —no es ya lo clásico, amigo mío, lo que hacemos experimentar, sino lo arcaico, lo primigenio, lo hace ya mucho tiempo no gustado por nadie. ¿Quién sabe hoy, acaso, quién sabía tampoco en la época clásica, lo que es inspiración, lo que es el auténtico, el viejo entusiasmo totalmente intacto de criticismo, sentido común paralizante o mortífero control de la razón, el éxtasis santo?» Con sarcasmo rechaza el pensamiento de que el demonio pudiera ser el protector de la crítica; por el contrario, es el sumo protector de la intuición más irracional y carente de inhibiciones. Por otra parte, y completando esta contradicción, Tonio Kröger y Aschenbach soñaron y llevaron a término la culminación de su obra, sufrieron por ella, le sacrificaron la vida, su humana existencia; y por muy desgarrada por problemas que estuviera su vida, la culminación, la perfección de su obra jamás fue problemática para ellos. Bien distinto para Adrián Leverkühn y su demonio titular de un pensamiento histórico-filosófico, perfectamente consciente de lo específico de la actual situación. Refiriéndose al arte moderno puede llegar a decir: «¿Acaso no amenaza con extinguirse? Y lo poco digno de ser tenido en cuenta que todavía es llevado al papel, habla de fatiga y desgana.» El demonio

rechaza, sin embargo, las causas «sociológicas» externas de esta situación por superficiales, opina que las causas reales son mucho más profundas: «El componer mismo se ha vuelto demasiado difícil, desesperadamente difícil. Cuando la obra no tiene ya nada que ver con la autenticidad, ¿para qué quiere uno trabajar?» Y desarrolla así este pensamiento: «Lo que no niego es la relativa satisfacción que la situación de la «obra» en general me proporciona. Estoy contra las obras en grandes todos. ¿Cómo no encontrar algún placer en el malestar por el que se ve atacada la idea de la obra musical...? El movimiento histórico del material musical se ha vuelto contra la obra cerrada... La integración del elemento expresivo en lo general-apaciguador es el principio medular de la apariencia musical. Se ha terminado ya con esto. La aspiración a pensar lo general como contenido en lo especialmente armónico, se niega a sí misma. Se ha acabado con las convenciones válidas que anticipaban y obligaban, garantizando la libertad del juego.» En este mismo contexto alude a la inclinación de Adrián a la parodia, dándole el nombre de fúnebre «nihilismo aristocrático». Puede, pues, verse cómo lo que en la problemática de Tonio Kröger y Aschenbach se nos aparecía como lo único firme, entra ahora de lleno en igual problematismo.

El diablo es, pues, la potenciación de la total naturaleza interior de Adrián Leverkühn y no sólo de sus aspectos negativos, como era el caso de Iván Karamazov. El submundo del período imperialista en su apogeo abarca la vida interior entera del artista moderno. Por supuesto que Adrián Leverkühn se aparta ante la repulsiva caricatura con que se le presenta el diablo; como Iván Karamazov, queda deprimido, pero los trasfondos son muy diferentes. Este demonio es la concentrada imagen caricaturesca de la autodestrucción imperialista, de la descomposición del hombre y de la obra, de la autonegación de lo artístico y precisamente en una vida dedicada sólo y exclusivamente al arte y que por el arte destruye la propia vida, la entera humanidad propia — para culminar, en las obras más perfectas, en la autoanulación del arte, de la obra de arte misma.

De ahí que el demonio pueda decir con razón, refiriéndose al infierno: «No es, en definitiva, más que la continuación de una existencia extravagante.» Sabiendo al mismo tiempo que: «Sólo una existencia extravagante, sólo ella, puede satisfacer a un espíritu orgulloso. Tu orgullo no querría jamás cambiarla por otra más indiferente.» El infierno de este Fausto nada tiene de ultraterreno; es sólo el mundo de los hombres (burgueses) de hoy o el de los primeros críticos importantes de la autodisolución de la burguesía actual, Dostoyevski, Strindberg o Shaw. Sólo que está mucho más radicalmente concentrado que éstos en lo mejor y más alto, en lo —en apariencia— más atemporal, en lo —en apariencia— más violentamente antitemporal y antiburgués. Buscar un modelo vivo para el Faustus de Thomas Mann es una ocupación ociosa. De percibirse algún lejano eco en la figura del héroe, no puede ser sino el elemento ascético, alejado del mundo y ansioso, a la vez, de vida, temeroso del mundo y dictatorial, de la propia figura de Nietzsche. (También en lo tocante al destino se percibe alguna semejanza, y no casualmente, por cierto). Pero más importante todavía es que esta figura tiene no poco de la quintaesencia decadente y prefascista de la visión nietzscheana del mundo. Hace muchos decenios escribió Stefan George un poema sobre la tragedia de Nietzsche, tal y como él la entendía. La solución era, según George, ésta: «Hubiera debido cantar, este alma nueva...» Con lo que George se separa de la comprensión de la auténtica tragedia de Nietzsche. Pero inconscientemente encontraba, con aquellas palabras, un *motto* para esta novela. Porque Thomas Mann hace ver lo que hubiera podido llegar a ser el canto de Nietzsche, su forma y su contenido, su aire de patetismo y de parodia, en el mundo actual. Y de la manera más crítica, porque en esta tragedia Thomas Mann, verdadero y fiel devoto del humanismo, ilumina el desarrollo concreto, precisamente, de un canto semejante.

El demonio de Thomas Mann es, pues, un crítico histórico-filosófico de la entera cultura burguesa del imperialismo. También en este contexto existe un profundo parentesco interno entre Leverkühn y su demonio; también aquél es en su pensamiento y en su obra un crítico histórico-filosófico de su tiempo. No es precisamente una casualidad que después del último fracaso de su más puro y mesurado intento de acercarse un poco a la vida, a raíz de la terrible muerte de su pequeño sobrino, sostenga Leverkühn la siguiente conversación con su amigo: «Me ha parecido, decía, *que no debe ser* — ¿Qué es, Adrián, lo que no debe ser? — Lo bueno y lo noble, me contestó; eso a lo que llaman humano, aunque sea bueno y noble. Y aquello por lo que los hombres han luchado, y derribado fortalezas, y que los satisfechos han anunciado jubilosos, eso no debe ser. Será otra vez eliminado. Yo mismo quiero eliminarlo. — No acabo de comprenderte, mi querido amigo. ¿Qué es lo que quieres eliminar? — La novena sinfonía, me contestó.»

Este giro ilumina el punto decisivo. Según la opinión de Adrián, expuesta mucho antes por él mismo, la victoria espiritual y cultural de nueva música radica precisamente aquí. «Ha emancipado a la música de la esfera de una especialización angosta y una devoción provinciana, poniéndola en contacto con el gran mundo del espíritu, con el general movimiento artístico e intelectual de la época... El origen de todo está en el último Beethoven y su polifonía...» Por eso es tan importante que el amigo y biógrafo de Leverkühn escriba sobre su última obra, una sinfonía faústica: «No hay duda alguna, ha sido compuesta con la mirada fija en la "Novena" de Beethoven, como su objeto propio, en el más sombrío significado de la palabra.» Y como se trata del punto culminante, en lo espiritual y creador, de Leverkühn, no deja de ser muy importante que con plena consciencia y en la mayor altura artística se elimine todo lo noble y bueno de la evolución de la humanidad. Esta producción es, pues, un triunfo del demonio.

No es ésta, sin embargo, la última palabra de la obra, ni siquiera la del propio Adrián Leverkühn. En la última, trágica y tardía confesión de carácter autocrítico que todavía puede pronunciar antes de caer su espíritu en las tinieblas, emite un juicio crítico sobre el demonio, sobre su propia y fructífera

autodestrucción por él provocada y, en fin, sobre su aristocrático nihilismo. «Sí, sí, mis queridos camaradas, que el arte enmohezca y se haya hecho demasiado difícil y se burle de sí mismo, y que todo se haya vuelto demasiado pesado, y que los pobres hombres de Dios ignoren cómo salir de su indigencia, todo eso es culpa de nuestra época. Y si uno invoca al demonio para librarse de todo esto y llegar a una ruptura, vé como éste acusa a su alma y carga los pecados de la época sobre su propio cuello, como un maldito. Porque el lema es: ¡sed sobrios y velad!, pero esto no quiere decir que haya de cuidarse con inteligencia de lo que ocurre en el mundo, para que las cosas vengan mejor, y se consiga un orden tal que la obra hermosa encuentre una nueva justificación vital y un sincero acomodo; por el contrario, el hombre corre fuera de sí y vomita en plena embriaguez infernal: así entrega su alma y acaba en el desolladero.»

O sea que también aquí, más difícilmente, con menos brillantez que en Goethe, sin apoteosis, incluso con una terrible autodestrucción, se obtiene una perspectiva sobre el demonio y lo demoníaco. La ausencia de la apoteosis no es una superficialidad, un asunto puramente formal. Expresa, antes bien, una diferencia fundamental, a saber, que el Fausto goethiano ha superado el principio de lo demoníaco fructíferamente, en la obra misma, en tanto que el de Thomas Mann no consigue hacerlo sino reconociendo y desvelando críticamente este principio en una última y tardía condena de su propia y total efectividad.

III

Con estas últimas palabras de Adrián Leverkühn, su tragedia musical se convierte realmente no sólo en una tragedia de la música, del arte y de la cultura del imperialismo —relación

que, como ya hemos visto, se daba internamente desde un principio—, sino, a la vez, en la tragedia de Alemania, y aún más, incluso de la forma de vida burguesa general de la humanidad de nuestro tiempo.

También esta conexión obtiene al final tan sólo la culminación del proceso de crecimiento de la conciencia, es decir, de la autocoexistencia. No se limita a existir en sí desde un principio, antes bien determina, por el contrario, la forma épica de la obra. Al final, el en-sí llega a ser sólo un para-sí, el ideal punto cimero representa aquí a la vez la justificación espiritual y artística del edificio todo, de todos los principios de la composición.

Este encadenamiento se presenta bajo una forma extremadamente singular y que resulta preciso analizar algo más de cerca, ya que en este tipo de configuración, el parentesco superficial y la profunda lejanía interior, la contradicción incluso, existente entre Thomas Mann, y el estilo novelístico moderno, alcanza su más clara expresión. Se trata, por supuesto, del problema de la configuración del curso del tiempo, en el que las diversas tendencias innovadoras han ido celebrando intermitentemente verdaderas orgías. Por muy enérgicamente que sean rechazados estos experimentos ensayísticos, de estricto caracter artístico y a menudo por completo vacíos, no deja de ser del todo evidente que incluso esta misma tendencia (es decir, moda) no ha sido una mera extravagancia de literatos, sino un reflejo artístico —unas veces desfigurado, manierista otras, obediente las más a un afán de juego— de la relación existente entre el individuo, es decir el curso personal de su vida y su contexto social, o más exactamente, su tiempo histórico, el transcurso temporal histórico, una de cuyas partes o momentos es este curso vital de naturaleza individual.

Resulta, pues, fácil de comprender que este problema no haya podido ser planteado artísticamente hasta la toma de conciencia por la literatura de la historicidad del acontecer épicamente configurado; es decir, a partir de la renovación de la novela moderna llevada a cabo por Walter Scott (*vid.* a propó-

sito de este viraje mi libro «La novela histórica», 1955), que abre toda una época. De todos modos la novela permanece todavía durante bastante tiempo fiel al estilo narrativo tradicional, si bien, por supuesto, básicamente modificado. Porque el viraje de Scott no hace sino evidenciar artísticamente la historicidad, esto es, el curso temporal histórico. Pero precisamente en este contexto encuentra la vida individual su máxima verdad y concreción, sin resultar todavía problemática en su condición de momento de la historia. Como consecuencia artística de todo esto, el épico creador puede experimentar y representar el curso individual e histórico del tiempo a la manera de una unidad todavía indivisible; el devenir y transcurrir individuales —de acuerdo con la existencia objetiva de la realidad— forman parte orgánica del devenir y transcurrir histórico-sociales. Estilo expositivo que a pesar de la serie de variantes condicionadas histórica o individualmente, domina todavía en «Guerra y paz», no menos que en los «Buddenbrook».

La problemática comienza precisamente cuando la vivencia del sinsentido interior del curso vital de carácter individual se convierte en el problema central de la épica, o sea, con la «Education sentimentale», más o menos. Es evidente que si tanto la vida social como la individual son ambas por igual juzgadas como faltas de todo posible sentido, si la ausencia de la realidad se cifra en el ignominioso y a la vez inevitable fracaso de los mejores esfuerzos individuales, la representación del tiempo habrá de acceder a un significado distinto. El tiempo deja de ser ya el medio objetivo e histórico de la evolución y movimiento humanos, para convertirse de manera monstruosa en un poder exterior muerto y a la vez capaz de matar: en el transcurso del tiempo se revela la degradación de la vida individual, el paso del tiempo adquiere vida propia, como una máquina implacable, y oprime, nivela y destruye todo posible deseo de desarrollo individual, toda diferenciación, incluso la propia personalidad. Y si algún autor moderno aislado —de similar visión básica del mundo— se sitúa más positivamente frente al elemento temporal, no hace sino mostrar así cómo su desespera-

ción, su pesimismo y su irracionalismo se han impregnado de un carácter a la vez lúdico y frívolo.

Sólo a partir de esta monstruosa experiencia, que por supuesto, no crece casualmente sobre el suelo de la realidad social del capitalismo tardío, y, sobre todo, del imperialismo, puede configurarse y hacerse consciente la escisión radical entre el curso individual (vivido) y el objeto (físico, histórico) del tiempo. En el orden del pensamiento, esta escisión es elaborada por la filosofía moderna desde Bergson y Dilthey hasta Heidegger y Sartre; las diferencias en sus visiones del tiempo carecen en este contexto de interés para nosotros, tanto menos cuanto todas estas diferencias permanecen en el marco de la contraposición entre el tiempo objetivo y subjetivo. En el orden literario, esta concepción del tiempo domina todas las innovaciones formales en la época del período imperialista, sobre todo a partir de la Primera Guerra Mundial.

Queda por completo fuera de nuestro propósito hacer inventario, analizar o valorar las variantes de este nuevo punto de vista. Se trata de captar sus rasgos fundamentales, y entre ellos es el más importante: la destrucción de la unidad y la tipicidad del proceso de la totalidad épica. Porque si se resalta la contradicción entre el tiempo real y el vivido, si aquellas diferencias de *tempo* existentes entre ambos, que en el orden de la vivencia convierten minutos en eternidades, reduciendo, a la vez, años a la fugacidad de breves momentos, son elevados al rango de principios básicos de la composición, de tal modo que sea así «demostrado» precisamente lo muerto, lo inferior, el no-ser, incluso, del tiempo objetivo, el todo es destrozado a consecuencia de la presión desmesurada de los momentos. En casos extremos, el juego con los fragmentos de vivencias del tiempo subjetivo aceptado como único verdadero, puede llegar tan lejos que acabe siendo éste el único hilo que pueda unir entre sí las piezas heterogéneas y arbitrarias en pseudoconexiones. Se renuncia así categóricamente a cualquier posible consideración de la importancia de la realidad objetiva. La sofocante vivencia personal, que todavía en Flaubert fracasaba

a consecuencia del choque con una realidad hostil, construye ahora con su «propia» y «soberana» fuerza un «universo» tan sólo suyo, acorde con ella, surgido exclusivamente de sí misma —haciendo patente, por lo demás, en este su extremo triunfo, su propia nulidad, su impotencia misma. Los escritores suficientemente auténticos de nuestra época son poco más o menos conscientes de esta situación. Pero como están totalmente poseídos por los sentimientos vitales (y, como es lógico, también por las visiones del mundo) desarrollados sobre el suelo del imperialismo, valoran la nulidad e importancia así surgidas de este mundo subjetivo pretendidamente soberano, de este tiempo «real», como la única positividad posible, como el *maximum* «cósmicamente» posible de verdad vital, de sustancia del mundo. Así acaban por canonizar la más extremadamente subjetiva distorsión de la realidad; considerándola como la expresión adecuada de la distorsión del mundo, distorsión que se convierte en la base misma de la realidad entera.

A un escritor del período imperialista le resulta muy difícil liberarse de estos influjos, incluso en el caso de que sea capaz de ver clara y sobriamente el carácter formalmente destructor de tales tendencias. Sin que ello quiera en absoluto decir que estemos pensando en la llamada fuerza irresistible de los medios literarios de expresión o incluso de las modas. Los auténticos escritores pueden oponerse a éstos con éxito. Lo que realmente nos importa destacar ahora es que estas tendencias han surgido de la vida misma —de la materia vital, por tanto, del escritor—; quien desee, pues, dar forma a nuestra época precisamente en sus peculiaridades históricas, no podrá pasar impunemente por delante de ellas sin prestarles al menos alguna atención. No nos referimos por supuesto, a la peculiaridad objetiva de la época, a su real impronta histórica, sino a un reflejo desfigurado —si bien surgido en virtud de una estricta necesidad histórica y social— de una esencia verdadera. No se trata, pues, de que la realidad social objetiva de nuestra época (o incluso la vida entera de la humanidad, el ser ...«cósmico» total) sea un caos insoluble, un irremediable laberinto de de-

formaciones, sino, por el contrario, de que esta realidad se les aparece a muchos —sobre todo a las inteligencias más receptivas para lo artístico y filosófico, si bien enajenadas respecto de las activas fuerzas objetivas de la realidad social— como socialmente necesaria.

La época imperialista es, en sí, la de las guerras y revoluciones mundiales. De ahí la evidencia de que son precisamente esas tendencias objetivas quienes posibilitan en lo económico y cultural la política exterior e interior de las guerras mundiales, trabajando, de acuerdo con su naturaleza, por transformar el mundo en un caos sangriento y destrozar el elemento humano de individuos, clases y naciones. Y su fuerza es considerable; dos guerras mundiales, doce años de nacionalismo en Alemania, etc., la han revelado suficientemente. Por muy grande que pueda ser esta fuerza, sin embargo —y aún estando hoy de nuevo en un momento de formación, avance, proselitismo, extensión y concentración—, no es en modo alguno fatalmente irresistible. La existencia de la Unión Soviética, superior ya a los treinta años, la lucha de los frentes populares contra el fascismo, la victoria sobre la Alemania de Hitler en la Segunda Guerra Mundial, la cristalización de las democracias populares, la despierta resistencia contra el imperialismo perceptible en casi todos los pueblos de las «metrópolis» y colonias, ofrecen una demostración suficiente a este respecto. A pesar de todos los rasgos caóticamente desfigurados que ostenta de manera inmediata nuestra época, su camino hacia un futuro igualmente cargado de sentido, orden y cultura para individuos y pueblos, es más que evidente.

En todo caso, sólo para aquel que está en condiciones de atisbar y reconocer la fuerza de las tendencias abiertas al futuro. Quien permanezca apresado en las insolubles contradicciones de las visiones del mundo del siglo XIX, o haga concesiones a aquellas pseudo-soluciones de cuño reaccionario, engendradas sin tregua por la espontaneidad burguesa del período imperialista, o se entregue por completo a ellas, no podrá ver en el mundo sino un caos deforme y deformador de toda posible

humanidad. Y así es precisamente contemplado el mundo desde la llamada vanguardia de la inteligencia burguesa. ¡Curiosa visión! La ideología oficial del auge de la reacción proclamaba en los años de Hitler, y sigue proclamando ahora demagógicamente, la necesidad de luchar contra la barbarie amenazadora, exhorta a una cruzada contra ella. Pero el «orden» anunciado no aparece con tal armonía sino en los peores *bestsellers* de la literatura y el arte, fabricados sobre la marcha y en serie. Tan pronto como un artista cuyo suelo es éste, o similar o dependiente de él acaso, intenta crear auténticamente en el plano subjetivo, esforzándose por deformar con sinceridad subjetiva su exposición del mundo, nos vemos frente al caos deforme y deformante, frente a la captación del mundo, a la luz de la dualidad existente entre un tiempo objetivo, muerto, y otro, el subjetivo, único verdadero y realmente vivo.

Se percibe, pues, aquí un tono que no puede faltar del todo en ninguna composición que busque su contenido en el mundo burgués del período imperialista, sin poner en peligro su autenticidad, ni carácter realmente representativo. Los auténticos grandes de la literatura se diferencian, sin embargo, de los solamente bien dotados, incluso excepcionales, por la exactitud de su honradez, es decir, por su capacidad de permanecer conscientes en todo momento, aún gozando de la máxima sensibilidad para las nuevas impresiones, de lo que es realidad frente a aquello que no es sino mera apariencia, esencia objetiva del mundo y, por muy necesariamente que haya cristalizado, deforme reflejo sólo de esta esencia objetiva.

De ahí que el moderno problema literario del tiempo juegue en la obra de Thomas Mann, en su estilo creador, en suma, un papel por completo diferente al que juega en sus contemporáneos. Tomemos como ejemplo «La montaña mágica». El mundo de allá arriba (en el sanatorio) y el de allá abajo (en la realidad burguesa ordinaria) son vividos de manera muy diferente en el plano temporal, sus cómputos temporales subjetivos apenas tienen nada en común. De su análisis detallado no se ocupan sólo las figuras de la novela, también lo hace el pro-

pio Thomas Mann. Pero como él sabe muy bien, y el lector puede percibir en cada uno de los pasos de este apacible proceso épico, la montaña mágica sólo es una realidad por sí misma para sus habitantes —y aún para éstos, sólo en su imaginación subjetiva—, un mundo aislado, ensimismado, en el que parece regir un tiempo muy peculiar. Pero la verdad es que no ocurre tal; Thomas Mann hace ver, por el contrario, que el artificial aislamiento —objetivo en este caso por razones de tipo médico— de este mundo no es sino mera apariencia, ya que en él se mantiene incólume la validez de todas aquellas determinaciones que «allá abajo» condicionan el destino humano. Sí; en la medida en que puede hablarse de una modificación de estas determinaciones, ésta consiste sólo en una exacerbación, en un mero volcarse hacia fuera del ser social adquirido «allá abajo». Considerándolo objetivamente, los seres humanos cuentan aquí con más tiempo; por eso pueden formular más conscientemente sus hasta entonces casi ignorados problemas (Castorp-Settembrini-Naphta). Los torpes rasgos de su filisteísmo pueden percibirse también aquí con más claridad que «allá abajo» (así, la atmósfera encenegada de la segunda parte). La singularidad de este problema del tiempo es, pues, aquí, un momento tan inseparable del ser objetivo como «abajo», como en las novelas «normales». Thomas Mann se sirve, por lo tanto, de las modernas conquistas técnico-expositivas como *uno* de los medios de caracterización de sus figuras. Toma el momento subjetivo como tal momento subjetivo, pudiendo así introducirlo orgánicamente en su descripción épico-objetiva del mundo.

Aún más claramente resulta esto visible en su «Doctor Faustus». Con un refinamiento artístico excepcional se sirve aquí Thomas Mann del factor del tiempo doble. Por un lado se desarrolla ante nosotros el curso vital de Adrián Leverkühn, desde sus años de juventud allá por la Primera Guerra Mundial hasta 1940, cuando su muerte en plenas tinieblas espirituales. Por otro, su amigo de juventud y biógrafo, el profesor Serenus Zeitblom, nos deja adivinar en todo momento, con intensidad paulatinamente creciente, la sucesión temporal en que ha ido

configurando su biografía del camarada inmortalizado. Los años del fascismo, ya no vividos en plena consciencia por Adrián Leverkühn, y la segunda guerra imperialista con sus rápidas victorias iniciales y sus terribles retrocesos, envuelven así —a la manera de un coro, cabría decir— la tragedia del protagonista. La novela tiene, pues, dos cómputos, dos procesos temporales que se entrecruzan ininterrumpidamente y se iluminan también ininterrumpidamente el uno al otro.

Ahora bien, con esta última observación queda asimismo expresada la esencial diferencia que aleja a Thomas Mann de sus contemporáneos vanguardísticos. Porque esta recíproca iluminación sólo es posible gracias al caracter objetivo de ambos procesos temporales aparentemente disociados en un plano subjetivo, el del acontecer biográfico y el de la historia genética de la biografía misma, gracias al cual forman tanto en la realidad como en su configuración artística, un proceso temporal unitario. Su separación en el plano subjetivo, en virtud de la narración de la biografía, por un lado, y de su génesis literaria, por otro, no hace sino posibilitar la expresión, en forma consumada, de determinados momentos del todo que en una biografía convencional y sencillamente narrada no pueden acceder a ella, teniendo que ser descritos a base de comentarios abstractos con vistas a lograr así su acabada expresión. Esta aparente aproximación a la «multiplicidad temporal» moderna no hace, pues, sino resaltar la superior vigencia en Thomas Mann —por la vía de bien complejos rodeos— de la «tradicional» unicidad realista del curso temporal histórico-social.

IV

¿Cuál es el contenido espiritual y artístico, sin embargo, de esta unidad? Sin duda alguna, la relación existente entre la obra de Adrián Leverkühn y la tragedia del pueblo alemán en la era del imperialismo.

El mediador artístico de esta relación es Serenus Zeitblom, el biógrafo. El propio héroe, Adrián Leverkühn, es demasiado orgulloso y hermético, y está demasiado encerrado en sí mismo, como para poder ser configuradas sin más en su persona todas las relaciones con la realidad. Sí, en un plano inmediato, su figura se sitúa con un desprecio tan resuelto frente a su entero contorno temporal, insiste tan decididamente en el estricto aspecto artístico de los planteamientos y soluciones dados a sus problemas, que su mera biografía, de no destacarse jamás en ella la personalidad del biógrafo, cuanto más perfecta fuese, más radicalmente se alejaría del «mundo», convirtiéndose así en algo incompleto, parcial, aislado y enajenado de la realidad, arrastrando en este proceso también al biógrafo. El gran hallazgo artístico de Thomas Mann a este respecto consiste en haber sabido convertir estas relaciones con el tiempo y el mundo existentes —era un sentido objetivo— en la obra de Adrián Leverkühn y que forman precisamente el núcleo de su contenido y determinan, en última instancia, sus problemas formales, en factores esenciales de su proceso configurador, haciendo sobresalir y situando en un primer plano la personalidad del biógrafo.

La iluminación recíproca de ambos cursos temporales permite, pues, percibir la frecuencia con que Adrián Leverkühn entabla una relación inconsciente con su contemporaneidad, cómo puede estar incluso lleno de contenidos temporales, sobre todo cuando con más orgullo se figura vivir al margen del mundo. Relaciones que, por otra parte, no son iluminadas tanto por el análisis y la narración de Serenus Zeitblom como por su existencia misma.

Serenus es, todavía en mucha mayor medida que su amigo, el nuevo Faustus encerrado en el «pequeño mundo» de su estudio, una figura de la atmósfera de Raabe. Ya su mismo nombre hace pensar en el mundo de Raabe, y efectivamente, este especialista en filología clásica, de penetrante agudeza y amplio saber, lleno de un profundo (y a la vez anticuado) humanismo, moderno virtuoso de la *viola d'amore* de siete cuerdas en sus horas de

ocio, está mucho más cerca de todo aquello que cualquier otra figura anterior de Thomas Mann. A ello ha de unirse su relación con el tiempo. En seguida la someteremos a un análisis algo más detallado. De momento anticiparemos sólo que Serenus Zeitblom, con su talante curiosamente crítico frente a toda forma de divorcio del mundo y a la vez, sin embargo, curiosamente incapaz también ...de cualquier tipo de resistencia (incluso espiritual) contra las corrientes de su época proclives al fascismo, recuerda mucho en su criticismo interno y en su incapacidad de resistencia a las figuras de Raabe y su postura respecto de la inminente o ya establecida era bismarckiana. Su figura consigue, pues, subrayar por un lado lo anticuado y provinciano de esta tragedia tan moderna y, a la vez, de tanto valor de generalidad humana, confiriéndole así, de la manera más natural, con los simples medios utilizados para la creación de toda una atmósfera —en el mejor y en el peor de los sentidos—, una impronta típicamente alemana, alemana de vieja cepa. El propio fascismo y sus formas externas reales, del más puro sabor neo-alemán e imperialista, juegan un papel verdaderamente determinante dentro de la novela, condicionan, incluso, su contenido moral y espiritual, pero la superficie visible de la vida ofrecida de manera artísticamente inmediata, corresponde a la vieja Alemania, que o se acomoda por un lado plenamente a la nueva reacción, o se manifiesta, por otro, indefensa ante su avalancha. Además, en semejante atmósfera resulta posible dar vida a la más alta espiritualidad de la Alemania imperialista haciendo así inteligible el doble movimiento arriba citado: acomodo e indefensión.

Serenus Zeitblom es una «figura intermedia». Su función épica consiste en narrar esta indefensión, esta falta de resistencia y sus raíces espirituales en la mejor inteligencia burguesa alemana, al menos por su moral, su cultura, o el nivel de sus intereses. Serenus Zeitblom es un típico humanista del viejo estilo; rechaza la apelación moderna a un «mundo subterráneo», del tipo que sea, con repugnancia moral. Su relación con la música de su amigo está impregnada, por eso, de una admiración entusiasta, unida siempre a una profunda desconfianza. Sentimiento que no le abandona ni en las más interesantes conversaciones, en las que entre la irresponsabilidad y el juego va fraguándose a caballo, sobre todo, de ambas guerras mundiales, la ideología del fascismo «a un alto nivel espiritual». Este sentimiento determina también su postura frente al régimen de Hitler.

Thomas Mann escoge una «figura intermedia», un tipo de la vieja Alemania, pero en absoluto un intelectual provinciano del montón. La figura de Serenus, burlona a la manera de Raabe en la mayor parte de sus manifestaciones, unifica en su persona —con igual acento burlón— una cómica y leal credulidad ante cualquier declaración oficial, una acomodación del idioma, del pensamiento, incluso, a lo ordenado por el Estado, con una visión bastante penetrante de las contradicciones sociales y espirituales que determinaron el destino de Alemania durante todos aquellos decenios. Es muy significativa, por ejemplo, la manera en que Zeitblom registra una nueva y aparentemente triunfal etapa de la guerra de submarinos de Hitler: «Tenemos que agradecer este éxito a un nuevo torpedo de características fabulosas, que ha acertado a construir la técnica alemana, y no puedo ahogar en mí cierta complacencia ante nuestro siempre vivo espíritu inventor, nuestra habilidad nacional jamás domeñada por derrota alguna, y que se pone siempre sin condiciones a la total disposición del régimen, que nos ha lanzado a la guerra y que ha puesto realmente al resto del continente a nuestros pies, sustituyendo el viejo sueño intelectual de una Alemania europea por la amenazadora realidad, un tanto frágil y, según parece, para todos insoportable, de una Europa Alemana.» En Serenus es fácil encontrar párrafos de este tipo.

Por otra parte, sin embargo, Zeitblom muestra a veces un conocimiento de las leyes generales del movimiento de la evolución social superior al usual en los mejores intelectuales alemanes. Perceptible ya incluso en su enjuiciamiento de la situación, de la transformación de Alemania cuando la primera guerra imperialista. Participó sentimentalmente en las ilusiones

de aquellos días de agosto de 1914, y compartió también, a raíz del desmoronamiento, la nostalgia de «una forma anterior de vida en común». Aunque no sin añadir a continuación: «desde un punto de vista moral, el medio de acceso de un pueblo a formas más altas de vida en común debería ser —en el caso de que no pudiera evitarse la violencia— no precisamente una guerra contra el exterior, sino, por el contrario, una guerra civil.»

De manera todavía más firme es expresado este talante suyo a raíz de su indignación ante el juego de Hitler y Mussolini presentándose en Florencia como protectores y benefactores de la cultura frente a la amenaza del bolchevismo. Siente, por supuesto, «una repugnancia natural frente a la revolución radical y la dictadura de las clases bajas», pero, a la vez, insiste en que: «Según mis noticias, el bolchevismo no destruyó jamás obras de arte. Esta tarea cayó más bien en la órbita de quienes afirmaban haberse encargado de protegernos contra él.» Al hilo de estas observaciones figura una confesión muy interesante y harto superior al promedio alemán de aquellos tiempos. «Según voy reconsiderando mis opiniones sobre el gobierno del pueblo, tanto más se me figura a mí, buen burgués alemán, la dictadura de la clase baja como una situación ideal ahora que podemos compararla con la dictadura *de la escoria.*»

Estas contradicciones iluminan profundamente el caos mental que por debajo del escogido modo de expresión, culto y humanista, de Serenus Zeitblom, bulle incógnito sin encontrar una dirección clara y terminante. En 1918 es ya consciente de que la época del humanismo burgués ha tocado a su fin; ante sus ojos cobra vida la conexión existente entre esta crisis y el fascismo. «Efectivamente: algunas capas de la democracia burguesa parecían y parecen hoy maduras para lo que he llamado la dictadura de la escoria —dispuestas a la alianza, con tal de prolongar sus privilegios». Aunque estas reflexiones no produjeron en él firmes consecuencias, ni siquiera en el orden de su propio comportamiento intelectual.

Adrián, su hermético amigo, todavía es más pesimista en

lo tocante a estos problemas. Así por ejemplo, cuando ya en 1914, refiriéndose a la nostalgia de la «ruptura» dice fríamente: «Poco ayudaría... el que yo llegara a entenderlo porque de momento al menos el terrible suceso hará culminar nuestro aislamiento, por mucho que vuestro belicoso pueblo siga obsesionándose por lo europeo.» E igualmente, sobre todo, en un corto, aunque en extremo interesante diálogo con su amigo, sobre la dialéctica de la libertad. Adrián habla, de acuerdo con sus más arraigadas tendencias artísticas, de la esterilidad que la libertad y las «convenciones destruidas» traen necesariamente consigo. (Ya nos hemos referido antes a algunas observaciones de este tipo en relación con el arte.) Oponiéndose a las objeciones de Serenus, Adrián se vuelve hacia la propia dialéctica de la libertad, tal y como él la entiende: «Porque la libertad no es sino una palabra más para la subjetividad, y un buen día podrá ocurrirle que ya no tenga suficiente consigo a solas, desesperándose de poder llegar a ser creadora por sí misma, y haya de buscar seguridad y refugio en lo objetivo. La libertad se inclina siempre hacia su inversión dialéctica. Pronto se reconoce a sí misma en el compromiso, se realiza en la sujeción a la ley, regla, coerción y sistema —se realiza, quiero decir: no deja de ser libertad por ello.» Serenus rechaza esta inversión dialéctica: «Pero, en realidad, entonces ya no es libertad, de igual modo que tampoco lo es la dictadura, la dictadura surgida de una revolución.» «¿Estás seguro?», le contesta brevemente Adrián, alejando en seguida la conversación de la política para volver a problemas estrictamente musicales.

Es, pues, de todo punto escaso lo que podemos llegar a saber de la posición de Adrián respecto de su contemporaneidad. Y aún menos si estas consideraciones, fugaces como relámpagos, influyen en su postura general; el proceso de su producción nos lo indica: muy poco. Este hermetismo de Adrián, este alejamiento suyo de los problemas de la sociedad, ese no-querer-tomar-en-consideración la realidad exterior circundante, constituyen uno de los rasgos fundamentales de su carácter. Tanto más significativo cuanto que —con los sobrios medios de la

maestría de Thomas Mann— la pantalla es levantada en algunos momentos. Porque como ha sido ya indicado y será preciso indicar más todavía, el talante interior de Adrián Leverkühn respecto de la realidad histórico-social de su época, juega un papel determinante en su trágica decadencia.

Con el fin de enfocar adecuadamente el problema, podemos volver a Serenus. Decíamos que la característica dominante en su relación con el mundo podía cifrarse en su incapacidad de defensa frente a la embestida de las ideologías reaccionarias, iniciada en 1914, en seguida en pleno auge ascendente, «fundamentada» filosóficamente entre 1918 y 1933, y culminada, al fin, universalmente de manera tan siniestra como plebeya, a raíz del triunfo del nacionalsocialismo. La incapacidad de resistencia es, en el caso del profesor Zeitblom, por completo típica, y lo es precisamente por no tratarse de una figura del montón. La superioridad de sus puntos de vista sobre el promedio ha quedado ya indicada; la superioridad, asimismo, de su carácter moral se revela en su solicitud de jubilación a raíz de la toma del poder por Hitler, negándose así a tomar parte en la «obra educadora» de la propaganda de Goebbels; el total alejamiento de sus hijos, al convertirse éstos al nacismo, habla también de la intransigencia de su posición frente al régimen de Hitler.

Y, a pesar de todo, ¿incapacidad de resistencia? Sí, y es más, podría incluso decirse: precisamente por eso. Thomas Mann hace asistir a menudo al solitario Adrián Leverkühn a reuniones intelectuales. En Halle primero, con los estudiantes de teología, y sobre todo luego, en el período de Munich, en diversos círculos vanguardísticos. ¿Qué percibimos en ellos? Siempre, en todo lugar o momento, los reflejos intelectuales y sentimentales de la crisis de la democracia burguesa nacida al calor de las grandes revoluciones de los siglos XVII y XVIII, crisis en la fundamentación de las visiones del mundo en la que Serenus ha reconocido expresamente el final del humanismo burgués.

No podemos emprender aquí la tarea de enumerar y valorar todas estas teorías. Bastará con indicar que —con la misma maestría con que consigue hacernos revivir las tendencias más importantes de la música moderna— ilumina Thomas Mann en todas esas conversaciones los motivos centrales de la ideología alemana prefascista, precursora, en todo caso, del fascismo. Importa especialmente aludir a la atmósfera moral y espiritual de estas conversaciones. El symposium de los estudiantes todavía está impregnado de un idealismo subjetivo auténtico, si bien por supuesto, caótico. Todos los problemas de la posterior ideología reaccionaria son anunciados ya: el orgulloso desprecio de las soluciones económicas a los problemas sociales, tachadas de «poco profundas», atenidas sólo a la superficie de la existencia humana; la igualmente orgullosa negación de todas las preguntas y respuestas de cuño racional e inteligible, la consideración de lo «irracional» como vehículo de todo lo profundo y esencial, de todo punto superior a lo estrictamente alcanzable por la razón y el sentido común; y, sobre todo: la tendencia a la fetichización y endiosamiento de lo nacional, con todas las características de un —por entonces todavía no consciente— chovinismo agresivo, ensalzando de momento sólo en forma «puramente espiritual», la superioridad apriorística de la esencia alemana sobre el Este y el Oeste, la fe «puramente espiritual» en la misión redentora de lo alemán.

Adrián Leverkühn sostiene alguna pequeña escaramuza que otra contra esta ideología. Serenus Zeitblom, sin embargo, a quien le resulta por completo extraña, enemiga incluso de su por entonces todavía intacto humanismo, no pasa de ser un oyente interesado. Y esto mismo se repite en los círculos vanguardísticos de los años inmediatamente posteriores al primer desmoronamiento de la Alemania imperialista. Las tendencias reaccionarias se presentan ahora mucho más conscientemente. La atmósfera general ha variado mucho, por otra parte. Ahora domina por doquier un snobismo estético y moral irresponsable, similar a un juego, afecto a todas las tendencias modernas de cuño pseudo-vanguardístico-reaccionario. De hecho, Zeitblom está poseído de una profunda desconfianza contra ese

círculo y su espiritualismo. Siendo, por otra parte, perfectamente consciente (al menos en su intimidad) de los motivos de esta desconfianza. Cuando en esos ambientes oye hablar en términos despreciativos de la democracia, la razón, o la herencia del siglo XIX, en tanto son glorificadas con unánime entusiasmo la fuerza y la dictadura, describe así sus sentimientos: «Por supuesto que se puede hablar así, pero ya que en definitiva se trata de la descripción del impulso ascendente de una auténtica barbarie, debería decirse todo, a mi entender, con un poco más de temor y recelo, y no con esa alegre complacencia de la que lo máximo que podía esperarse es que estuviese precisamente referida al conocimiento de las cosas y no a las cosas mismas.» Se le figura así la tendencia básica de aquel círculo en una «rebarbarización intencionada». Percibe —y esto es muy importante— «la afinidad existente entre el esteticismo y la barbarie, es decir, el esteticismo como precursor de la barbarie», y en una carta de esta época le dice a Adrián que se trata de algo «que ha experimentado... en su propia alma». A pesar de todo, en estas conversaciones Serenus Zeitblom no pasa de ser un oyente interesado y silencioso las más de las veces, que sólo de vez en cuando, si la conversación gira en torno a la música, interviene en la reunión interpretando con su *viola d'amore* viejos y olvidados compositores. Al asistir al análisis de un filósofo de vanguardia, Breisacher, por el que sentía una especial repugnancia, insiste en lo mucho que se podría decir en contra suya, en contra de la relación por él establecida entre lo vanguardístico y lo reaccionario. «A un hombre sensible, sin embargo, le repugna molestar. Le repugna irrumpir con consideraciones de tipo lógico o histórico en un pensamiento elaborado, honrando y respetando así el elemento espiritual que late incluso en lo antiespiritual.» Una sola vez intenta manifestar su oposición saliendo en defensa de la investigación y expresión de la verdad. Sus observaciones se acallan sin dejar eco. Y Serenus añade todavía, autocríticamente, que su «idealismo, conocido hasta la saciedad... no hace sino entorpecer lo nuevo». De todos modos, después se da

cuenta de cómo detrás de todo ello yace profundamente escondido, un error, «de que el defecto de nuestra civilización ha sido el haber respetado demasiado y con demasiada buena intención teniendo enfrente, en realidad, una pura soberbia y una intolerancia implacable».

Así va desarrollándose en Serenus esa escisión moral e intelectual perceptible, sobre todo, en su posición frente al hitlerismo. Al tratarse el tema del desmoronamiento de Alemania, expresa este conflicto interior de una manera por igual clara y tajante: «No, no quiero haberlo deseado —y sin embargo, no he tenido más remedio que desearlo— y sé muy bien que lo he deseado, que lo deseo hoy y que le daría la bienvenida... Ese delirio de grandeza por el que nos hemos dejado embriagar ansiosamente, y con el que hemos perpetrado durante años de poder falaz un exceso de ignominia —es algo por lo que hemos de pagar.» Pero esta escisión es algo más que un simple desgarramiento interior. Encierra asimismo la íntima vinculación de Zeitblom a esa «comunidad nacional», cuya orientación fundamental no podía menos de odiar y despreciar, la íntima vinculación a tendencias ideológicas sobre las que opinaba y sentía como acabamos de ver, es más, su solidaridad espiritual, incluso, para con ellas. En esta vinculación radica, precisamente la base humana y moral de la incapacidad de resistencia ideológica de la mejor inteligencia alemana al proceso de fascistización de su mundo mental y sentimental, a pesar de la exactitud de su crítica inicial y a pesar, también, de todas sus reservas espirituales.

¿Cuál es el origen de esta indefensión? ¿Y el de la impotencia de mentes más lúcidas, de las más nobles convicciones y sentimientos morales? Creemos que para que una resistencia pueda cristalizar, se precisan dos factores del ser y del pensar sociales estrechamente unidos. En primer lugar, una plataforma desde la que sea posible contemplar *desde fuera* la corriente de fascistización; una plataforma desde la que sea posible *actuar*, en caso de necesidad, contra esa corriente; esta posibilidad objetiva de acción es la encargada de hacer que

las palabras y los pensamientos se transformen en auténticos actos de resistencia. Este «desde fuera» queda muy lejos del mundo posible de Serenus. El Settembrini de «La montaña mágica» todavía está armado espiritualmente contra el veneno ideológico de Naphta, aunque sus argumentos reboten impotentes contra la coraza de los mistificadores sofismas de judío jesuita. Pero Settembrini comenzaba por no ser alemán; por otra parte, el humanismo burgués, del que extraía todas las consecuencias favorables al capitalismo, era para él algo dogmáticamente indiscutible. De ahí su energía subjetiva y su ineficacia objetiva. En su condición de alemán, Zeitblom está muy lejos de este ilusionismo del italiano, lo que —desde un punto de vista estrictamente espiritual— acaso sea un progreso; pero en la práctica, en el movimiento histórico de choque de las ideas, no deja de ser una gran debilidad.

El primer momento de impotencia se transforma así en el segundo: Serenus no tiene nada positivo que oponer a este nuevo mundo de ideas, de cuyo carácter bárbaro y reaccionario es perfectamente consciente; sus objeciones —objetivamente justas, por lo demás— le hacen considerarse a sí mismo como un perturbador carente de todo tacto, que mejor haría en callar y que, en realidad, eso es lo que acaba haciendo. Ya en otra ocasión fue configurada por Thomas Mann esta incapacidad de resistencia. Se trata del «Señor de Roma», que con la más auténtica impotencia se deja llevar por la fuerza hipnótica masiva del mago Cipolla. Y es incapaz de resistencia porque —tal y como comenta Thomas Mann la debilidad de esta posición en «Mario y el mago»— su punto de partida es la negatividad pura: no quiere someterse a la hipnosis; pero su mero no-querer está vacío, carece de consistencia y se transforma por eso fácil e imperceptiblemente en una afirmación, en una sumisión. Los complejos pensamientos, comentarios, reservas morales, análisis estéticos, etc. de Serenus Zeitblom no son, pues —considerados de manera general— sino la explicitación de lo que estaba ya contenido implícitamente en la silenciosa negativa del «Señor de Roma». Serenus carece de cualquier otra plataforma que no sea esta vida espiritual alemana, de la que va apoderándose inconteniblemente la barbarie; no tiene ningún ideal positivo que oponer a la nostalgia oscuramente reaccionaria, al snob juego mental con la reacción y la barbarie, que acaban consumándose en el mundo diabólico del hitlerismo.

Esto es todo y, sin embargo, sólo es una descripción de la impotencia. ¿Cuál es su origen? Aparece de nuevo aquí —purificado ahora de su contenido social— el problema del «pequeño mundo», haciéndonos volver a los fundamentos esenciales mismos de Adrián Leverkühn y su evolución artística, su pacto con el demonio y la filiación demoníaca de su obra. Después de todo lo dicho no hará falta una explicación muy detallada para comprender que en la raíz de todos los problemas creadores de Adrián Leverkühn se oculta el de la libertad y el compromiso, el de la subjetividad y el orden. Al igual que Serenus, Adrián se da cuenta de que la subjetividad y la libertad han entrado en una crisis profunda; ya nos hemos ocupado de sus puntos de vista a este respecto. Desde su más temprana juventud sustenta la opinión de que incluso «un orden estúpido es preferible al desorden».

De ahí su tendencia medular a la superación de la libertad y la subjetividad; de ahí también, sin embargo, que en esta búsqueda de sujeción dependa tanto de su subjetividad interior como esos artistas que nutren su impulso creador en el desarrollo sin trabas de esta subjetividad; su superación del capricho se da, pues, en el orden estrictamente formal; por eso tiene también que convertirse en él este «orden», esta «racionalidad» en una fría construcción, por eso ha de acabar despreciando todo lo relacionado con el sentimiento, el «calor animal» de la música, por eso ha de tender su arte ...a dejarse dominar por el tono amargo de la parodia; por eso, en fin, se convierte siempre su culto a la razón y al orden en un oscurantismo cargado de espíritu. Serenus le crítica muy justamente esta tendencia: «la racionalidad por la que clamas tiene mucho de superstición, de fe en lo desconocido y vagamente demoníaco, que se revela

en los juegos de azar, en la lectura de las cartas, en las buenaventuras y en la astrología. Contrariamente a lo que dices, tu sistema me parece más bien adecuado para atrapar en la magia a la razón humana.» (De ahí su pacto con el demonio, lo demoníaco en su obra: la insoluble tarea es convertida así, a la fuerza, en una solución en el plano subjetivo y formal.) ¿Qué relación hay, sin embargo, entre esta problemática situación y el «pequeño mundo»? A este respecto Adrián ve las cosas con mucha más claridad que su humanista y crítico amigo. En una conversación, por ejemplo, acaba diciendo así: «¿No resulta cómico que la música se haya considerado a sí misma durante un largo período de tiempo como un instrumento salvador, cuando era precisamente ella, al igual que el arte todo, la necesitada de salvación, es decir, de ser salvada de su solemne aislamiento, fruto de la emancipación de la cultura, de la elevación de la cultura a sustitutivo de la religión —de ser salvada, en fin, de su solitaria convivencia con una élite ilustrada, llamada «público», que pronto dejará de existir, que ha dejado en realidad ya de existir, de tal modo que pronto estará el arte completamente sólo para acabar de morir, a no ser que encuentre el camino hacia el «pueblo», es decir, para expresarlo menos románticamente: hacia la totalidad de los seres humanos?» En estas agudas reflexiones son de destacar las comillas con que ha sido resaltada la palabra pueblo. Desde el punto de vista de Adrián, que sobre la libertad y la subjetividad valora al orden por sí mismo (a un orden estúpido, llega incluso a decir, a un «orden» criminal y reaccionario también, se encargará de añadir la historia alemana), nada podría ser más lógico.

Así, acaba, pues, deformándose necesariamente la situación conflictiva surgida a raíz de la crisis mundial de la democracia burguesa y su reflejo ideológico, la crisis del humanismo burgués, al no quererse dar a la pregunta planteada por la vida, la vida social de Alemania, a la humanidad, sino una respuesta meramente ideológica o meramente artística, una pregunta que ignora «a priori» la realidad de la vida popular, los deseos reales del pueblo. Esta deformación, esta reducción a lo estrictamente formal y abstracto, es el componente espiritual y moral decisivo de aquella imposibilidad de autodefensa frente a la reacción de la que veníamos hablando. Por supuesto que el «orden» real implantado por el nacionalsocialismo no es en modo alguno una abstracción: corresponde de manera bien exacta y concreta a las necesidades del más reaccionario capitalista, satisfaciéndolo por completo, incluso en su tipo de superación de la libertad y subjetividad. Frente a él se alza en la realidad social —con tan escaso poder como se quiera, tan confuso en las mentes de muchos trabajadores como se quiera— otro orden, otra superación de la vieja y ya inservible libertad, de la subjetividad y del caos (en el sentido de superación de la anarquía, de la libre competencia, de la explotación, etc. del capitalismo), en una palabra: la clase obrera y su revolución.

La lucha real de la época, la auténtica superación del humanismo burgués, la génesis, en fin, del nuevo humanismo, se desarrolla en estos campos de batalla. No se trata ahora de investigar el por qué de las frecuentes derrotas sufridas en Alemania por la oposición popular entre los años 1914 y 1915 en su lucha contra el orden reaccionario. Importa sin embargo, destacar que toda esta lucha quedó muy lejos del tipo de intelectual representado por Adrián y Serenus; que durante toda su vida, pensamiento y obra fueron prisioneros del «pequeño mundo» de su estudio; que su imagen del mundo no conocía al pueblo sino como objeto de diversas demagogias, siempre entre comillas; que sólo vivieron de manera abstracta y estético-ideológica la contradicción entre el orden y la libertad, a pesar de hacerlo, por otra parte, tan profunda como artísticamente; que precisamente por eso su búsqueda sólo espiritual, artística y formal de un «orden absoluto» habrá de satisfacerse de manera tan espontánea como necesaria con el contenido de los *resultados* de aquellas grandes luchas sociales, de cuya realidad, de cuya real contradictoriedad ellos no llegaron a enterarse nunca. Por eso tenía que resultarles imposible —a pesar de sus puntos de vista justos, aisladamente considerados, pero abstractos en

un plano de «historia universal»— hallar una plataforma de resistencia contra el flujo de la reacción; por eso eran incapaces de oponer a la ideología reaccionaria cualquier otro ideal positivo; por eso se convierte Serenus en un espectador de la barbarización tan impotente como lleno de repugnancia; por eso acaba viéndose abligado Adrián Leverkühn, sincero hasta el ascetismo en lo referente al arte, a acoger en su obra como posibles elementos de trabajo todos los motivos de bárbara deshumanización engendrados por la época de la fascistización y del fascismo, es más, a inspirar en ellos la médula esencial y decisiva de su obra.

El elemento trágico del «pequeño mundo», así como el arte y la cultura surgidos en él, alcanzan en este contexto su punto culminante. Las mejores inteligencias se habían ido viendo obligadas a buscar refugio en el «pequeño mundo» de sus cuartos de estudio. Ya que, por supuesto, la manifestación primaria en el orden social y objetivo, de la crisis del humanismo burgués y de las democracias burguesas cristalizadas al calor de las grandes revoluciones, no ha sido sino, precisamente, el irse apartando de la participación en las grandes luchas de la época por parte de aquellos ideales que, de Rabelais a Robespierre, constituyeron las grandes tareas públicas —de tipo a la vez político, social, artístico y cultural— de la evolución progresista de la humanidad, perdiendo así mismo su efectiva influencia orientadora sobre ellas y llegando, en fin, a convertirse en armas ideológicas de la hipocresía conservadora. Huyendo de esta situación, las inteligencias culturalmente creadoras acabaron refugiándose en el «pequeño mundo» de sus estudios. Esta huida tenía originariamente un objetivo bien concreto: salvar la pureza de unos ideales cada vez más corrompidos en las nuevas luchas. A la vista de sus intenciones subjetivas, era un auténtico movimiento de oposición. Cuanto más estrechamente se cerraba, sin embargo, este «pequeño mundo» alrededor de la inteligencia, cuanto más decididamente iba convirtiéndose este hermético aislamiento en su sola vida real, tanto más impetuosamente actuaban de manera subterránea las tenden-

cias reaccionarias del mundo capitalista, mediatizando el planteamiento y la solución de los problemas de esta inteligencia, así como el contenido y la forma de sus actividades, de orden exclusivamente interior, según las apariencias. Influencia subterránea de la que, por otra parte, no fue del todo inconsciente. En semejante atmósfera no podía menos de sobrevenirle, sin embargo, una crispación deformante: el culto del inconsciente, la psicología profunda, la mitificación de la vida interior, etc. no son en sus más diversas formas filosóficas y artísticas, sino manifestaciones de esta autodeformación del mundo interior.

Se trata, hablando en términos generales, de una evolución de carácter internacional. En la que Alemania juega, de todos modos, un papel relevante, tan trágico como grotesco. El gran humanismo de los siglos XVI al XVIII no llegó a ser para la socialmente tan atrasada Alemania de entonces sino mera ideología, en el mejor de los casos una simple preparación espiritual de aquella revolución democrática que, por otra parte, ni llegó a cuajar nunca por completo en la realidad alemana, ni llegó a transformar tampoco la estructura social de Alemania en el sentido, por ejemplo, en que lo hizo en Francia e Inglaterra.

Alemania fue adentrándose, pues, por la vía imperialista y la inteligencia alemana se retiró paulatinamente al «pequeño mundo» de la interioridad pura, sin haber llegado a implantar realmente el humanismo burgués como cultura de la vida social en su conjunto. Como escribía Marx con acento profético hace más de cien años: «y ocurrirá así que Alemania acabará encontrándose un buen día a la par de la decadencia europea, sin haber estado, por el contrario, nunca a la par de su emancipación.»

De ahí que en Alemania tanto las tendencias ideológicas más disolventes del humanismo burgués como el inicialmente sólo subterráneo y luego más rápido y consciente impulso de la reacción decadente cobren vida de manera más pura y completa que en cualquier otro país. De ahí que los musagetas de la reacción moderna, es decir, Schopenhauer y Wagner, Nietzs-

che y Freud, Heidegger y Klages, sean todos sin excepción, y no por casualidad, alemanes, guías internacionales de un estilo muy superior al de los ideólogos reaccionarios de otras naciones. De ahí, también, que la reacción universal acabe encontrando en la Alemania de Hitler su —hasta la fecha— máxima forma, su forma «clásica». De ahí en fin, que sea tan típicamente alemana la tragedia de Adrián Leverkühn, la típica tragedia paradigmática, en su atmósfera reminiscente de un Raabe, del arte y del espíritu burgueses modernos.

Tampoco es ninguna casualidad, por supuesto, que esta tragedia haya sido escrita por el alemán Thomas Mann. Porque no hay en estos momentos escritor alguno que haya experimentado lo alemán y lo burgués tan profundamente en su propia carne, ni se haya enfrentado tan tenazmente con la problemática de ambos universos —estrechamente relacionados entre sí— como él. No deja de ser verdad, por otra parte, y en ello hay que ver así mismo uno de los rasgos centrales de esta obra, que Thomas Mann resulta tan incapaz de bosquejar una imagen concreta de las fuerzas realmente contrarias a lo demoníaco en la vida y en la cultura, las fuerzas, en fin del nuevo «gran mundo» del pueblo liberado y en lucha por conseguir su liberación, como las figuras creadas por él. Las *dramatis personae* espirituales de su obra toda son, por un lado, el humanismo burgués en avanzado proceso de descomposición y, por otro, los poderes reaccionarios, mistificadores y demagógicos que instrumentalizan esta descomposición a favor del capitalismo monopolista. Como ha vivido y meditado esta tragedia mucho más profunda y dolorosamente que cualquier otro de sus contemporáneos burgueses, percibe en el horizonte tanto de la nueva solución del trágico conflicto como le es artísticamente necesario para darle un carácter definitivo y omnicomprensivo. Hace ya muchos años escribía Thomas Mann: «Decía que las cosas no irían bien en Alemania hasta que Karl Marx leyera a Friedrich Hölderlin, un encuentro que, por lo demás, está en trance de realización... Olvidé añadir que una toma de conciencia unilateral estaba destinada a quedar sin fruto.» Convic-

ción que, en el caso de Mann, significa algo bien distinto a los ocasionalmente críticos y con el nuevo mundo ascendente abstractamente simpatizantes puntos de vista de Adrián y Serenus. Esta convicción es para Thomas Mann —y de manera creciente, por cierto— una perspectiva abierta sobre la en sí misma insoluble, y, por otra parte, proclive a la barbarie, disolución de la cultura burguesa contemporánea. De manera que, si bien ese «gran mundo» que se prepara en el pueblo (sin comillas), no puede encontrar en Thomas Mann un precioso contenido concreto, no deja de estar suficientemente cerca de él como para poder conferir a las trágicas determinaciones del mundo decadente su complejidad última, configurando, así, el «pequeño mundo» del «espíritu puro» en forma de cárcel mortal y demoníaca, de la que apenas son conscientes sus habitantes, pero a la que tampoco pueden convertirse en fuerza generadora de vida. En las grandes tragedias de Shakespeare, en Hamlet, en Lear, se enciende al final la luz de un nuevo mundo que se alza por encima de la trágica oscuridad. ¿Y quién tiene el derecho de esperar de Shakespeare una exacta descripción social de este nuevo mundo? ¿No es suficiente, acaso, con que su visión esté en condiciones de dar a la luz y a la sombra en su propio elemento trágico las proporciones y el peso justo que en lo social, espiritual y artístico les corresponde?

He aquí el sentido y la función espiritual y artística del último y más trágico Adrián Leverkühn: «...en lugar de cuidarse con inteligencia de lo que ocurre en el mundo, para que las cosas vengan mejor, y se consiga un orden tal que la obra hermosa encuentre una nueva justificación vital y un sincero acomodo, el hombre corre fuera de sí y vomita en plena embriaguez infernal: así entrega su alma y acaba en el desolladero.»

Hemos citado otra vez estas palabras porque precisamente en ellas aparece claro el nuevo imperativo: la transformación de la real base económico-social como condición previa para la recuperación de la salud espiritual y cultural, en el arte y en el pensamiento. Thomas Mann, el héroe trágico, ha encontrado el camino que lleva hasta Marx, ha contado, al menos en

sus últimas palabras, claras y tajantes, con la vacuidad de su propio camino (el camino de la cultura y del arte burgueses), señalando el camino nuevo, el camino hacia un nuevo «gran mundo», en el que al fin sea posible un arte grande, enraizado en el pueblo, libre ya de todo aliento demoníaco. El que su amigo y biógrafo no pueda ya entenderle en este contexto y llegue a vislumbrar en su propia fidelidad a Adrián una huida ante el destino alemán, el que el desmoronamiento del fascismo se le aparezca como la refutación de la historia toda de Alemania, no son sino el necesario marco realista para esta perspectiva de Thomas Mann: la última convicción de Adrián Leverkühn es la necesaria consecuencia de la tragedia de Alemania, de la tragedia, en fin, del arte burgués, su existencia es objetiva. Pero todavía no como viraje de la inteligencia burguesa hacia la nueva luz, hacia la superación de los muros de su «pequeño mundo»:

Y, sin embargo, la sola y estéril formulación de esta perspectiva de un mundo nuevo, llevada a cabo con el mejor estilo artístico, basta para quitar a esta tragedia su oscuro desespero. Thomas Mann cierra con ella toda una evolución centenaria. Pero este epílogo es, a la vez, un prólogo. El elemento trágico permanece igualmente sombrío, y, al mismo tiempo, es pesimista en tan escasa medida —desde el punto de vista de la evolución de la humanidad— como las grandes tragedias de Shakespeare.

(1948)

LO LUDICO Y SUS MOTIVACIONES

I

Estas consideraciones sólo pueden ser de carácter fragmentario. Porque así lo es también el de la obra que determina su contenido, las «Confesiones del estafador Félix Krull», incluso después de su continuación. En estética, sin embargo, la culminación de una obra tiene una importancia determinante. Pertenece a la esencia de la vida el que tengamos que habérnoslas casi siempre con lo inacabado; ni siquiera la muerte de un hombre pone un punto final inapelable al curso de su existencia; los efectos de sus actos y obras siguen vivos como elementos de un mundo objetivo que no agota su proceso. Por muchas fuentes de error que contengan nuestras meditaciones sobre la vida, es inevitable que posean siempre el carácter actual de *termini a quo*.

Cualquier meditación sobre la literatura, por el contrario, está dominada por el *terminus ad quem*. Es decir, que la determinación última, la iluminación final que puede recibir cualquier figura o situación es irradiada desde la cima de la obra literaria. Sólo la última, por supuesto, la culminante. La atmósfera de las figuras y situaciones va disponiéndose dinámicamente en torno a esta cima, como un círculo. Este movimiento y sus acordes finales determinan la atmósfera poética que domina en las auténticas obras de arte. Piénsese en Andrei Bolkonskii y en Pierre Besuchow en el *epos* guerrero de Tolstoi. Con qué fuerza los rodea, desde su primera aparición orgullosa

en el salón hasta el aceptado instante de su muerte, después de todas las decepciones, el aire de la tragedia inevitable; y qué fuerte es en torno suyo la atmósfera de seguridad, de confianza, la creencia en buen desenlace. Incluso estando Besuchow en el patíbulo, condenado —en apariencia— a muerte por los franceses, no pierde su talante de seguridad.

Todos estos talantes contienen en realidad, mucho más que un simple esbozo general del destino, que se completa también exteriormente al final de la obra, de tal manera que su proceso no parece sino un desenvolvimiento temporalmente inverso de aquello que ya estaba contenido *implicite* en el final. Esta unidad de destino del talante fundamental es antes bien, por el contrario, lo más concreto, lo más individual; determina tanto la singularidad específica del todo como sus detalles. El encanto irresistible del «Egmont» de Goethe resulta inseparable de su trágico final. Sin la *hybris* que se exterioriza en su autocomplacida despreocupación, todo ello no sería sino superficial ligereza.

En este contexto, y como suele ocurrir siempre, cuando se habla de auténticos problemas formales, se está tratando, en realidad, de verdades de orden vital. Cuando la consumación de una vida y la definitiva revelación de sus más profundas posibilidades se retrotraen a sus comienzos, y a partir de ellos alcanzan su total desarrollo en el despliegue y culminación de los mismos, se revela su carácter sintéticamente humano, la unidad de espíritu y destino, por decirlo con la exposición de Novalis, o bien, en términos goethianos, el máximo triunfo de una personalidad: conseguir en la cumbre de la vida la plena madurez de las tendencias primeras. Lo cual puede recibir en ocasiones una formulación parcial o totalmente mística. En realidad se trata, sin embargo, de un importante hecho objetivo de la vida, de una importante *species* de la relación recíproca entre carácter y circunstancias vitales. Y, en todo caso, también de un extremo. Porque en muchas ocasiones, el núcleo de la personalidad de los humanos no es lo suficientemente consciente como para mantener un equilibrio continuado en la es-

tructura vital a lo largo de todos los cambios. En casi todos los seres humanos se da, sin embargo, una tendencia semejante —tanto en lo bueno como en lo torvo y malo—, reinando la convicción de que el valor y el peso específico de la personalidad radican precisamente en esa constancia, en el continuado desarrollo de todas las predisposiciones y facultades; en casi todos late el general deseo de una realización de este tipo. Por supuesto que también a este respecto es válido el principio dialéctico de la unidad entre la identidad y la no-identidad. Son precisamente estos caracteres quienes más a menudo están sometidos a las mutaciones más fuertes, a las transformaciones más radicales incluso, cambiando frecuentemente con mayor vehemencia que aquellos que no están en condiciones de preservar semejante constancia y continuidad. Lo que aquí importa, empero, es que pueda preservarse la permanencia en el cambio: la firmeza del núcleo en las más grandes transformaciones y a través de ellas.

A la creación literaria le incumbe realizar esta convicción general y este deseo. La configuración a partir del final, el dominio del *terminus ad quem* no es sino la expresión formal, en el orden de la composición, del reflejo estético de este importante problema vital. La plenitud poética, en el sentido de la *promesse de bonheur* stendhaliana, se remite siempre a la satisfacción de este tipo de deseos, objetivos y legítimos, que impulsan a la humanidad a la vida, y cuya realización no puede llevarse a cabo, o al menos sólo parcial y desfiguradamente, en una sociedad clasista. La protesta humanista contra esta constelación, que en muchos grandes escritores recibe una expresión directa en el orden del contenido, queda fijada para toda buena literatura en el problema formal aquí citado.

De ahí también que en cualquier estudio sobre una obra todavía no culminada hayan de hacerse constar determinadas reservas escépticas sobre las propias interpretaciones. Y así queremos hacerlo, por supuesto, en estos intentos nada sistemáticos de comprensión analítica del contenido determinante de este «Krull» renacido de un largo sueño invernal.

II

El estilo de la novela —para no comenzar estas reflexiones demasiado lejos de nuestro concreto problema— viene determinado por el tipo de relaciones recíprocas existentes entre el ser y la conciencia, entre el hombre y el mundo circundante. Cuanto más abarcadoras y completas, cuanto más generosamente realistas e íntimamente auténticas sean estas relaciones de reciprocidad, tanto más importante será la novela. Se trata, por otra parte, de unas conexiones que deben ser consideradas también, históricamente. Porque no sólo están sometidos a un incesante cambio histórico el medio ambiente humano y la estructura económica de la sociedad, sino que cada estructura ofrece una imagen variable y a menudo por completo diferente de las diversas clases, tanto en su aspecto real como en el reflejado en la conciencia.

Tolstoi indica en «Resurrección», de la manera más pura, cómo pueden evolucionar diversas relaciones de reciprocidad entre el ser y la conciencia a propósito del estado y sus leyes, sus juzgados y cárceles, en las clases dominantes, en los oprimidos indefensos y en los revolucionarios. Las relaciones recíprocas entre el ser y la conciencia, entre el mundo circundante y el hombre, han de ser elevadas a la altura y extensión de una totalidad intensiva, para acceder a una completud y rotundidad satisfactorias.

Con el fin de ver con toda claridad el cambio histórico de estructuras en relación con los hechos objetivos, hemos de referirnos a la diferencia existente entre la acumulación primitiva y el capitalismo en su funcionamiento normal. Dice Marx: «La fuerza extraeconómica, inmediata, sigue siendo, desde luego, empleada todavía, pero sólo excepcionalmente. Para la marcha normal de las cosas, el obrero puede ser abandonado a las "leyes naturales de la producción", es decir, a su de este modo garantizada y eternizada dependencia del capital,

cuyo origen ha de verse en las condiciones mismas de producción. La cosa era diferente durante la génesis histórica de la producción capitalista. La *bourgeoisie* ascendente usa y se sirve de la fuerza estatal para "regular" el salario, es decir, para introducir en el proceso económico unas condiciones tales que la jornada laboral resulte alargada y el obrero mismo sea mantenido en un grado suficiente de dependencia. Se trata de un momento esencial de la llamada acumulación primitiva.» Esta precisión se limita, por supuesto, a circunscribir los dos polos de un largo proceso, rico en bruscos virajes.

Las grandes novelas del período burgués, como «Moll Flanders», «Gil Blas», y en cierto sentido también «Tom Jones», dan forma a la sociedad burguesa en su momento de despegue, con todas sus lagunas y fallos propicios tanto a la perversión como al ofrecimiento de oportunidades, con toda su brutal violencia y su impotencia corrompida, de tal modo que en última instancia todavía puede ser representado en este mundo lleno de aventuras el triunfo de la energía y de la habilidad humanas. En Balzac se cierra ya el círculo en favor de la todopoderosa inmanencia de la legalidad económica del capitalismo. Las aspiraciones culturales de los hombres, sus pensamientos y sentimientos, su capacidad y su mundo de vivencias, se convierten en mercancías del modo mismo en que lo hacen los instrumentos técnicos de su difusión, es decir, la imprenta y la prensa. El combate de retirada todavía no alcanza aquí la forma de una lucha verdadera, aunque desde un principio no puede haber ya duda alguna acerca de su desenlace. Flaubert da forma a un mundo en el que estas luchas han sido ya decididas. En «Madame Bovary» el mundo social circundante alcanza un *maximum* de espesor. Las relaciones de los seres humanos con él se reducen por eso a un soñar impotente y a una capitulación sin lucha previa, a menudo también a un simple acomodarse —no sin un rechinar de dientes a veces, y otras de forma meramente superficial—. Por las mismas fechas, estas relaciones de reciprocidad son representadas en Rusia de manera bien diferente. En mi estudio sobre Puschkin he procurado hacer ver la in-

fluencia que la cadena de intentos revolucionarios y la ininterrumpida continuidad del talante revolucionario ejercieron sobre la literatura y su configuración del hombre y su mundo circundante. Ahí tenían su raíz determinadas salidas posibles, aunque por lo general de un carácter trágico, del «espesor» de una sociedad cada vez más capitalista. Si se relacionan mentalmente a Ana Karenina con Emma Bovary y a Andrei Bolkonskii con Frédéric Moreau, esta contraposición se verá clara.

El imperialismo agudiza tanto las contradicciones objetivas como las subjetivas. Objetivamente podemos observar tanto un aumento del espesor del mundo circundante, una extensión del poder del capital monopolista a todos los dominios de la vida y un sofocamiento de las más pequeñas agitaciones por el control fascista, etc. como un crecimiento de su incapacidad de satisfacer y una ruptura de la continuidad, a causa de las frecuentes conmociones del edificio todo de la sociedad en crisis y guerras mundiales, revoluciones y contrarrevoluciones. Y todo esto es, sin embargo, reflejado generalmente por una conciencia que —a consecuencia, así mismo, de los influjos del imperialismo— padece a la vez de un falso objetivismo y de un falso subjetivismo, desfigurando, por lo tanto, la realidad en un doble sentido. El ser humano siente la presión, la fuerza agotadora de las categorías sociales sobre su vida con más daño y dureza que en formación social alguna de otros tiempos, y por otra parte, los preceptos morales que le procuran esta presión de la objetividad, carecen cada vez más decididamente de validez evidente para él, viviéndolos con fuerza coercitiva interior decreciente, a diferencia de lo que ocurría en formaciones sociales más antiguas. La soledad del artista y el abandono a sí mismo resultante —todavía más agravado por el subjetivismo de la ideología— aumentan incansablemente este aislamiento.

Por eso escribía Gottfried Benn hace ya varios decenios: «...Entre 1910 y 1925 no había en Europa otro estilo que el antinaturalista. No había tampoco realidad alguna, a lo sumo sólo su caricatura. Realidad, eso era un concepto capitalista... El espíritu carecía de realidad.» Por eso ha hablado también Ernst Bloch de la realidad de su tiempo definiéndola como un «perfecto no-mundo, anti-mundo o incluso mundo-en-ruinas del espacio vacío de la gran burguesía». ¿Qué puede significar para dos autores de visión del mundo tan contrapuesta, esta expresión tan unánimemente acentuada: no realidad? ¿Qué puede significar, ante todo, para un escritor? Ernst Bloch responde con tanta exactitud como agudeza: «Y de este modo, importantes escritores no pueden hacerse inmediatamente con la materia de sus obras, si no es destruyéndolas. El mundo dominante no les facilita ya aspecto configurable alguno, sobre el que poder basar su narración, sino solo vacío, una compleja ruptura.»

No es difícil entender la situación objetiva a partir de estas consideraciones de carácter subjetivo. Los hombres de la época imperialista han perdido toda perspectiva, tanto respecto de la sociedad como de su propia existencia en ella. Esta ausencia de perspectiva hace desaparecer en la vida cualquier posible diferencia entre lo esencial y lo aparente; la esencia objetiva de las determinaciones sociales resulta así incognoscible. En la medida en que haya de ser construida o reconstruida por motivos artísticos, saldrán a la luz la arbitrariedad y la caricatura. No puede haber una auténtica configuración sin perspectiva, aún cuando ésta sea de un carácter negativo, como en la «Education sentimentale». En este mundo en ruinas de una esencia esfumada, en este lugar de expiación de ideales caídos, el sujeto, tragicómicamente convertido en dueño de sí mismo, puede actuar de acuerdo con su arbitrariedad, puede organizar a voluntad los trozos de realidad totalmente inconexos entre sí en su conciencia, uniéndolos o separándolos más todavía, creando «composiciones» dadaístas o superrealistas con la materia suministrada por estos mismos fragmentos aislados de realidad, carentes de todo posible sentido en su aislamiento. A la pérdida de esencia y perspectiva se deben la apariencia de una realidad destruida y el ilimitado dominio de la subjetividad; una subjetividad orgullosa y, a la vez, con mala conciencia,

que no puede liberarse nunca del temor de un contacto, por muy leve que éste sea, con la realidad objetiva, que harían derrumbarse de inmediato los castillos de naipes de sus pensamientos y vivencias.

¿Puede cuajar algún tipo de realismo a partir de una subjetividad tan hipertrofiada? Sí y no. No, si lo que se pretende es conseguir una imagen global del mundo partiendo de esta subjetividad y adecuando a ella monstruosamente las determinaciones de la propia realidad objetiva. Sí, en determinados casos-límite, en los que el alcance de la realidad y la totalidad intensiva de sus determinaciones son reducidas tan considerablemente, que un mundo adecuado a este sujeto puede ser representado con medios realistas y un talante general igualmente realista. En los casos más importantes de acierto, se trata siempre de un problema moral puramente interior de confirmación subjetiva, frente a las fuerzas amenazadoras de la *naturaleza,* precisando más. Porque incluso la nuda introducción de relaciones humanas y sociales, con los conflictos engendrados por ellas, estaría condenada de antemano al fracaso, con semejante visión del mundo y semejante talante configurador. Suele opinarse y decirse que esto sería un ahondamiento «cósmico» de los problemas morales. En realidad, se trata sólo de una reducción del mundo configurado a la posible relación de un individuo aislado con determinadas fuerzas, igualmente aisladas, de la naturaleza. Esto hizo posible, por ejemplo, el acierto del «Tifón» de Josef Conrad. Y también, con una reducción todavía más intensa de las relaciones humanas, «El viejo y el mar» de Hemingway.

La inteligencia artística del autor suele limitar en ambos casos la autoconfirmación aislada y puramente personal frente a las fuerzas de la naturaleza a simples narraciones. Ya en las narraciones de Conrad y Hemingway se revela plenamente la problemática moderna. Que consiste, por la necesaria desaparición de las relaciones sociales entre los hombres, en un empobrecimiento incluso de la relación del hombre consigo mismo. Cuando estos huecos son llenados con diversos sustitutivos,

incluso los autores más dotados se acercan a una literatura meramente ornamental; sólo en raras ocasiones encontramos un acierto paradójico en la extensión de obras concebidas inicialmente como narraciones a auténticas novelas, como ocurre, por ejemplo, en «Lord Jim», la obra más interesante de Conrad. No es este el lugar de acometer un análisis detallado de esta problemática; basta con dejar sentado que a este tipo de objetividad subyace siempre una especie de «ausencia del mundo».

Thomas Mann se da perfecta cuenta de esta descomposición a propósito de Joyce, sólo que se equivoca al querer aproximar estas tendencias a las suyas propias. En «La génesis del Doctor Faustus» cita a un estudioso de Joyce, con el que se declara de acuerdo, y según el cual «Ulysses» es una novela que acaba ya definitivamente con todas las novelas. Apoyándose acto seguido en una observación semejante de T. S. Eliot, Mann se dice «si no parece hoy como si en el campo de la novela ya sólo importase aquello que ya no es una novela», añadiendo que esto mismo es válido, también, para «La montaña mágica», «José» y el «Doctor Faustus».

Las similitudes formales no son escasas, en efecto. Basta con recordar la duplicidad temporal introducida en el «Faustus». Pero este aparente parentesco se da, en realidad, tan solo, en la elección de la materia, en la temática, y no en la forma de configuración. Thomas Mann se impone la para un historiador literario de nuestro tiempo legítima y central tarea de dar forma a la subjetividad del hombre burgués de la era imperialista, del hombre sin perspectiva alguna en relación de reciprocidad con su mundo en torno. Para estar a la altura de la materia escogida tiene lógicamente que representar a los hombres y sus relaciones con el mundo de acuerdo con nuestro tiempo. Es decir, que nos ofrece la imagen de hombres y destinos similares a los que podemos encontrar en las obras de Joyce, Hemingway, Gide, etc. Las tendencias sociales que desfiguran y falsean la personalidad de los seres humanos y sus relaciones con la realidad, son evidenciadas literariamente por

él con claridad igual, al menos, a la ofrecida por estos famosos contemporáneos suyos.

A pesar de esta similitud en la temática no dejan de existir divergencias en la visión literaria del mundo y, consecuentemente, en la forma artística, de mucha más envergadura. En primer lugar, la absoluta carencia de perspectivas futuras para la humanidad en el núcleo creador de los vanguardistas famosos. En Thomas Mann sí que hay una perspectiva: la de la inevitabilidad del socialismo si —como él espera— la humanidad no quiere caer en la barbarie y el caos. Evidentemente, se trata sólo de una perspectiva abstracta, que por un lado nada dice, o muy poco, acerca de la naturaleza y carácter del socialismo, sin ocuparse, por otro, de los problemas de la transición de la actual circunstancia social a la futura. Cosa que no deja de tener importantes consecuencias para el mundo configurado por Thomas Mann, en la medida en que han de estar ausentes de su obra todas las formas posibles de manifestación humana de transición a lo nuevo, si bien la sola existencia de una perspectiva de futuro impone a la configuración de lo actual unas condiciones y posibilidades por completo diversas respecto de las existentes en el caso de una absoluta carencia de horizontes. Así pues, si bien Thomas Mann hace objeto suyo el subjetivismo del período imperialista, de una manera tan fiel como cercana a la vida, no pasa de ser para él un *objeto* de su tarea de configuración, *jamás* un *principio* orientador de ella. Y de acuerdo con esta evolucionada voluntad creadora, la subjetividad moderna es convertida en un punto verdaderamente central de su obra, siendo configurada, de todos modos, en cuanto a tal subjetividad. Frente a ella se alza un mundo exterior independiente, cuyo proceso se rige según unas leyes objetivas autónomas, y que provoca el surgimiento de unas constantes relaciones recíprocas con la subjetividad, formando así el *milieu* histórico adecuado para su desarrollo, y cuyas categorías decisivas no vienen determinadas por éste, sino, que son ellas, por el contrario, quienes determinan su naturaleza, crecimiento y desarrollo. En una palabra: a diferencia de muchos

de sus más famosos contemporáneos, Thomas Mann asigna en sus obras a la subjetividad moderna el lugar que justamente le corresponde en la imagen de la sociedad actual.

Se evidencia así de nuevo que cuando dos hacen lo mismo, no es precisamente lo mismo. La duplicidad temporal que en Virginia Woolf, por ejemplo, disuelve cualquier posible continuidad y conexión en sus obras, es en Thomas Mann un medio para fundamentar con fuerza todavía mayor la realidad social. Así en su «Faustus», donde el tiempo correspondiente a la redacción de la biografía por Serenus Zeitblom resalta las consecuencias sociales del proceso vital y creador de Adrián Leverkühn. La estrecha e ideal vinculación espiritual del héroe con una Alemania en creciente proceso de fascistización, sobre el que carece de toda conciencia, hasta el extremo de que si llegara a serle conocido él mismo se apartaría con tanto orgullo como repugnancia, es así evidenciada con toda libertad y naturalidad.

La contraposición esencial perceptible a la más ligera aproximación a la superficie de lo aparente no se limita, por supuesto, al problema del tiempo; éste no es más que un ejemplo. Adañamos otro. En su ensayo sobre Dostoyevski, André Gide habla de determinadas paradojas de Blake (cuyo sentido interpreta, dicho sea de paso, muy a lo gidiano), añadiendo de su propia cosecha: «Con hermosos sentimientos no se hace sino mala literatura», y: «No hay obra de arte que no surja sin ayuda del demonio.» Lo demoníaco queda apuntado aquí, pues, como principio absolutamente necesario de la creación artística. Esto mismo cree el Leverkühn del «Faustus» de Mann. Pero —y éste es el punto esencial— se trata de una opinión de Leverkühn (y de Gide), no del propio Thomas Mann. Éste hace, incluso, con una profunda ironía, que el demonio llegue a demostrarle a Leverkühn la diferencia, una diferencia de carácter histórico, propia de una situación inexistente en la época de Goethe pero sí existente en el período imperialista. «Esto es lo que pasa», le dice el demonio, «no piensas en los ciclos, no piensas históricamente cuando te quejas de que éste o aquél podían *tenerlo* todo, alegrías y dolores sin fin, sin que hubiera

de sonarle también la hora, sin que hubiera de serle presentada alguna vez la cuenta. Lo que aquéllos podían tener en todo caso entonces sin nosotros en sus clásicos ciclos, es algo que sólo nosotros podemos ofrecer hoy.» Es decir, que lo que en Gide era principio configurador, siendo aducido aquí Gide solo a título de ejemplo, no es en Thomas Mann sino un objeto más de la materia de su configuración.

Lo mismo puede decirse a propósito de todos los momentos de la imaginada relación existente entre Thomas Mann y la vanguardia de la decadencia. Un contacto que en realidad se reduce a lo temático-material, llegando a ser elemento estilístico exclusivamente allí donde puede llegar a ser reflejado el asunto en cuestión. Sobre la base de los contradictorios presupuestos de ambas visiones del mundo, esta aproximación en las cuestiones formales decisivas no puede ser sino mínima, y se da exclusivamente allí donde formas parejas de manifestación exigen similares tratamientos técnicos. De ahí que, efectivamente, el estilo narrativo de Thomas Mann se haya «modernizado» sin tregua a partir de los «Buddenbrooks». Lo que no quiere decir, sin embargo, que Thomas Mann se haya aproximado por este motivo a la disolución de la forma novelística. Su forma, por el contrario, prolonga las mejores tradiciones de la novela realista; dentro, por supuesto, de una evolución tanto en el contenido como en la forma, cuyo origen ha de verse en la realidad de la sociedad burguesa en la era imperialista. Precisamente porque Thomas Mann ha captado la verdad de su época tan esencial como definitivamente, es por lo que puede surgir en él el aludido autoengaño, por el que él mismo se confunde con aquellos que sólo han podido conseguir montajes a base de momentos o estilizaciones desfiguradas de la superficie inmediata. Su fidelidad a la mejor herencia épica, dentro de una profunda inserción en la época que le ha tocado vivir, lejos de cualquier forma de destrucción de la novela, es algo que no ha dejado de serle reconocido a menudo por sus enemigos, los apóstoles críticos del vanguardismo, que le han reprochado un «cuidado talante burgués», queriendo convertirlo en el poeta de la «seguridad». Delimitarlo respecto de estos dos extremos es la condición previa a cualquier posible apertura al camino del conocimiento de los verdaderos problemas estilísticos de la obra de Thomas Mann.

Esta tendencia básica, visible desde un principio, adquiere cada vez más claridad y exigencia. De todos son conocidas las características estilísticas de Thomas Mann: ironía, autoironía, humor, música de un cúmulo de reservas. También en estas cuestiones se evidencia su vinculación respecto de la literatura anterior; basta con aludir a Fontane. No es posible, sin embargo, hablar de influencia de predecesor alguno, por muy importante que éste sea, sobre la tipicidad estilística de Thomas Mann, evolucionada orgánicamente a partir del ser social de la época, según determinaciones y problemas temporales. Se trata, en pocas palabras, de la discrepancia existente entre el reflejo objetivo del mundo, con el que están estrechamente relacionados los problemas específicos de la moral de Thomas Mann, de la dialéctica de la disciplina vital y la ausencia de esta disciplina, en contradictoria unidad, y la cosa misma, es decir, la realidad objetiva. De ahí que el intento estilístico, propio de determinados talantes de vanguardia, de negar la realidad objetiva carezca radicalmente de sentido dentro del mundo de Thomas Mann.

La disolución de las discrepancias vitales puede ser en sí tanto trágica como cómica; Thomas Mann hace suya la exigencia socrática, expresada en «El Banquete», de que un mismo autor sea capaz de producir tragedias y comedias. Semejante unificación de lo trágico y lo cómico no deja de entrañar, naturalmente, una relativización de entrambos. Que fue formulada históricamente por vez primera, por Carlos Marx. Ahora bien, como Thomas Mann configura las colisiones trágicas y cómica de su propia época —aunque literariamente se trate, en un plano inmediato, de la leyenda de José—, esta relativización histórica aparece en él como una jerarquía actual de tipos; el énfasis es puesto en las transiciones de lo trágico a lo cómico y *viceversa*, la correlación no histórica aparece como yuxtapo-

sición moral de reacciones a los problemas de la época, como sucesión gradual del rango moral expresado en estas relaciones.

Thomas Mann se ha conquistado su perspectiva de futuro luchando duramente consigo mismo para superar ilusiones arraigadas en lo más profundo. Como motivo negativo estaba presente en él, sin embargo, desde un principio esta perspectiva, bajo la especie de un profundo escepticismo respecto de la sociedad burguesa contemporánea. El que durante tanto tiempo haya sido ignorada la intención más profunda de este escepticismo por el propio Thomas Mann y sus lectores, para nada altera su valor objetivo, hoy ya de todo punto evidente.

Una de las consecuencias de este escepticismo ha sido, desde luego, la relación existente en el joven Thomas Mann entre lo trágico y el carácter burlesco de sus manifestaciones formales; así en el caso de Thomas Buddenbrook, mucho más todavía en el de Gustav von Aschenbach. Lo que añade necesariamente un elemento fantástico en la impronta realista de su técnica narrativa. En la base de estos caracteres grotescos, a la vez realistas y fantásticos, opera la culminación literaria de las contraposiciones planteadas entre la esencia y la apariencia, la conciencia subjetiva y la realidad objetiva. La muerte irónica es así, de manera bien característica, el motivo dominante en este período. Tanto en Thomas Buddenbrook como en Gustav von Aschenbach, la muerte parece estar, con sus formas humillantes, en flagrante contradicción respecto de la disposición vital de los protagonistas y la nobleza de su talante. La unidad existente, a nivel de creación literaria, entre alma y destino queda clara, sin embargo —resultando a la vez visible en este punto la raíz de la ironía y autoironía de Thomas Mann en su propia visión del mundo—, en el hecho de que la muerte grotesca de estos seres, tan próximos al corazón de su creador, y precisamente por lo que ella aporta, de difamante, a su talante vital, es algo de todo punto importante, en última instancia incluso decisivo, respeco del núcleo esencial mismo de Thomas Buddenbrook y Gustav von Aschenbach. En los casos de menor tensión trágica, el elemento grotesco no suele presentarse tipificando precisamente una forma de morir. Su comicidad tampoco es, sin embargo, «pura», en este contexto; es imposible separarla de los centrales problemas subjetivos y vitales —muy seriamente tomados— del joven Thomas Mann; así en la casi detención de Tonio Kröger, así en las grandes escenas de las discusiones de Detlev Spinell con Klöterjahn. El estilo surgido de estos elementos de su visión del mundo, informado de una fantasía a la vez lúdica e irónica, alcanza una cumbre temprana en la narración «El ropero». La paulatina, pero cada vez más clara, transición de la ironía y autoironía de Thomas Mann a lo lúdico viene, pues, determinada por dos componentes. El creciente alejamiento de la realidad objetiva que experimenta la conciencia de sus figuras más importantes, por un lado, y, la cada vez más enérgica afirmación de la victoria de la realidad sobre cualquier tipo de falsa conciencia, por otro. De ahí que esta tendencia artística de Thomas Mann a lo lúdico no equivalga, en ningún momento, a una superación subjetiva de la realidad objetiva, viniendo a subrayar, por el contrario, su inevitable, su obligado triunfo. Cuanto mayor sea la discrepancia entre el ser y la conciencia, a más grotescas y serviles formas será obligada la subjetividad. Lo lúdico como forma contiene un ir y venir fantástico entre la fijación temporal de la falsa conciencia y la «trampa» de la objetividad de permitir, o incluso alentar, estos espejismos pasajeros. La falsa conciencia se mece en esta apariencia —a menudo con presentimientos de su caducidad, de lo precario de su carácter—, hasta que por fin la apariencia se disuelve en una catástrofe cómico-burlesca o tragicómica.

Así viene determinada, por ejemplo, la atmósfera de «Alteza Real». Tenemos en primer término la justa penetración del Príncipe Albrecht en la esencia del «teatro de monos» en el que está obligado a participar, penetración paralizadora de toda posible energía vital, de toda actividad humana. La impotencia de la conciencia se exterioriza en su capacidad de vislumbrar con suficiente claridad el sinsentido de su propio ser social, por un lado, y su imposibilidad, por otro, de hacer ni siquiera

el más mínimo esfuerzo por abandonarlo realmente, a causa, sin duda, del poderoso carácter de este mismo ser. La oscilación, en segundo término, entre una real comprensión de la situación verdadera y las ilusiones sobre ella, se refleja no menos lúdica y humorísticamente en el «alto cargo» del príncipe Klaus Heinrich; incluso su más profundo y auténtico amor es determinado por esta irónica escisión. De ahí la relativamente pronta ruptura a que llegó Thomas Mann en el sentido profundo de su elemento lúdico: creando una atmósfera de todo punto peculiar y específica para las figuras, en la que, también gracias a su influencia, son expresadas con toda claridad semejantes aberraciones de la conciencia. Lo lúdico en la conducción de todo el proceso de la acción, así como la ironía en la forma narrativa, tienen precisamente la función de elevar al máximo esta pureza, legitimando, a la vez, su inseparable contraste, haciendo explotar así la realidad socialmente típica.

«La montaña mágica» supone un nuevo avance en este sentido. Es un viraje en la obra de Thomas Mann en la medida en que significa la cristalización primera del escepticismo negativo del período anterior a la guerra en una auténtica perspectiva de evolución. A pesar de que en ella se dan cita, fuertemente aumentadas, todas las tendencias discrepantes del joven Thomas Mann, a pesar de que su estilo formal ostenta una similitud no pequeña con el vanguardismo contemporáneo, las esenciales tendencias internas de esta contradicción son también captadas en su proceso de crecimiento. El juego de la ironía es lucido aquí con una riqueza todavía más grande, y, a la vez, con un no menos decidido acento de reconocimiento de la realidad objetiva, de su esencia y su verdad, en tres planos: el mundo de la falsa conciencia, edificado por una auténtica necesidad histórica, primero; la solitaria montaña mágica del sanatorio se encarga de procurar, en segundo término, un entorno adecuado a esta conciencia; y, en tercer y último lugar, éste es desenmascarado en todo momento por la realidad verdadera en su carácter irreal, meramente aparencial, mendaz y engañoso. Según aumentan las distancias aquí operantes, mayor fuerza adquieren la ironía y la autoironía. Esta distancia puede mostrarse tanto directa como indirectamente; allí donde parece haber desaparecido por completo, como en el carácter cenagoso de la vida en los últimos tiempos de la «montaña mágica», esta su ausencia resalta, precisamente, en la superficie su presencia real, su invisible influencia sobre todos los problemas de la esencia humana. No deja de ser una novedad esta técnica de representar los conflictos de la conciencia actual relacionados con la auténtica realidad, en un segundo término o en un plano subyacente y no visible. En este punto se hace evidente su contradictoriedad respecto del vanguardismo, ya que de los tres componentes de Thomas Mann, éste solo está en condiciones de utilizar los dos primeros como factores de la composición.

No es posible exponer aquí todas estas conexiones, ni siquiera esquemáticamente; habremos de contentarnos con unas pocas indicaciones. Las novelas del ciclo de José representan, sin duda alguna, la más alta cumbre de este estilo. Siendo su realidad poética inmediata de carácter mítico, y habiendo igualmente avanzado el proceso de consolidación de su imagen del mundo, de acuerdo con los tres componentes citados y habiendo ahondado asimismo su visión de las posibles perspectivas, lo lúdico, el juego autoirónico entre estos tres componentes no pueden, pues, sino adquirir una impronta nueva, bien característica. El mundo mítico de estas novelas ha de hacer aquí, efectivamente, a la vez el papel de los dos componentes reales: ha de ser tanto esa realidad «peculiar», aparente, acorde a la conciencia, como esa otra verdadera, encargada de superar en todo momento irónicamente tales espejismos. La innovación formal de las novelas del ciclo de José consiste, precisamente, en la adopción, por parte de su estilo narrativo de la realidad mítica, de esta doble función. De ahí la necesaria subida de grado de lo lúdico, del aumento de lo irónico y autoirónico. Ha de ser encontrado un estilo configurador de la realidad, que refuerce el trabajo propio, lo haga evidente y plausible, y al mismo tiempo destruya y aniquile una y otra vez su realidad. La oscilación de las novelas juveniles entre dos reali-

dades es reducida ahora a pura interioridad, a un movimiento inmanente en el seno de la propia realidad: una oscilación entre ambos polos del mundo configurado. Una nueva aproximación artística, pues, al vanguardismo; en la disciplina de la configuración esencial, sin embargo, otra vez su antítesis estricta. También aquél conoce, por supuesto, la oscilación lúdica entre extremos: la conoce y plantea, sin embargo, exclusivamente, entre la falsa conciencia, no reconocida como tal, y su «propia» realidad; fija, pues, el subjetivismo como principio último de la imagen y configuración del mundo. En Thomas Mann, por el contrario, la oscilación irónica entre la realidad imaginada y la real (objetiva), conlleva siempre el triunfo de esta última, incluso en casos como este al que venimos refiriéndonos, de aparente unificación de ambas realidades en el mito. La diferencia artística que supone el hecho de que la eventual superación entrañe, en este caso, el doble sentido de destrucción y conservación (es decir, la salvaguarda de las ficciones necesarias como tales ficciones), no puede cambiar nada esencial en el plano estético y de visión del mundo.

La inmersión en las profundidades míticas del folklore del Próximo Oriente no ha debilitado, pues, el predominio de lo real sobre cualquier posible ilusión subjetiva en la obra de Thomas Mann; antes bien lo ha fortalecido. Sobre todo si se considera que la nitidez de su perspectiva jamás ha sobresalido tan claramente como en la novela final, «José, el sustentador». Factor este que tiene importantes consecuencias respecto de todas las obras escritas paralelamente y después del trabajo en este ciclo. Entresaquemos de entre el considerable número de motivos nuevos, uno sólo. Thomas Mann comienza —aunque, por supuesto, en obras secundarias— a conferir un papel determinante a la base puramente corporal de la vida y de la conciencia, extendiendo así el dominio de lo biológicamente real hasta lo más profundo de la personalidad. Aunque, desde luego, la estructura corporal de sus figuras no ha dejado de influir un solo momento, desde «El pequeño señor Friedeman», sobre su destino. Hay, sin embargo, una diferencia cualitativa,

entre adscribirle el papel de motivo operante, el de forma exterior de la catástrofe o el de ese proceso que determina precisamente el contenido de la colisión misma, como en las obras tardías «Las cabezas cambiadas» y «La engañada». El hecho de que aquella obra, al igual que «El elegido», se desarrolle en un mundo «propio», construido con elementos fantásticos y con leyes válidas sólo en él, a diferencia de estas otras, configuradas con el realismo inmediato típico del Mann más reciente, no cambia nada decisivo en la naturaleza común de todas estas narraciones.

En todo momento es la auténtica realidad lo poéticamente verdadero, el poder determinante por antonomasia; pero tampoco en este caso se llega a un dominio brutal y fatalista como consecuencia de la inclusión de la base biológica. La falsedad de la falsa conciencia es efectivamente iluminada aquí en las determinaciones básicas de toda posible existencia, y por eso mismo —y con razón— ha de estrellarse contra las necesidades fundamentales del ser y del devenir objetivos. Surge, sin embargo, por doquier, una sencilla y a la vez profunda dialéctica entre la falsa conciencia, subjetivamente justificada, por una parte, ya que ha sido producida necesariamente por la realidad misma, y la enseñanza ofrecida, por otra, por la sabiduría poética de Thomas Mann —pareja a la de Shakespeare o Balzac— acerca del grano de verdad que por fuerza ha de contener incluso absolutamente falsa. Esta —por supuesto sólo muy relativa— justificación subjetiva no se refiere solo a la génesis de las pasiones. Puede triunfar, como ocurre, por ejemplo, en la culminación de «El elegido», a la manera de un triunfo final de la fuerza de voluntad y de la habilidad, puede aportar una conciliación trágico-irónica con el destino, como en «La engañada», en donde la madre enferma y moribunda, perturbada y enloquecida por su propia corporalidad, resulta ser, en su fondo humano, más joven que su hija «sana» (sin que podamos ocuparnos aquí de la dialéctica corporal del destino de esta última).

Aquí domina una ironía todavía más profunda, una acen-

tuación artística aún más intensa de lo lúdico. En la crítica disolvente de las más falsas ideologías, este elemento lúdico alcanza una perceptible profundidad polémica en el orden de la verdad vital, así, por ejemplo, en la refutación incidental de la pintura moderna abstracta y sin objeto, que es relacionada negligente e irónicamente con la tragedia biológica de la hija inteligente («La engañada»); así, también, en la reducción *ad absurdum* del complejo freudiano de Edipo por la hábil vida y la moral internamente sana y acorde con el mundo del héroe («El elegido»). Como en el trágico caso de Leverkühn en relación con las enseñanzas de Nietzsche, se hace evidente aquí, en relación con Freud, cómo el poeta Thomas Mann piensa siempre mucho más justa y sanamente que el ensayista, dedicado sólo a urdir pensamientos. En él, el hijo de una clase y de un tiempo profundamente desgarrados y problemáticos, la ironía lúdica y la autoironía no son sino un medio importante para superar, configurándolas, esas mismas falsas tendencias de la ideología de su época, con las que no sería capaz de enfrentarse de manera personal e inmediata, en el plano del pensamiento. Escritores de otras épocas y clases más felices y menos desgarradas, como el propio Balzac, todavía podían enfrentar lo falso en el orden del pensamiento y lo justo en el orden de la creación con mayor crudeza y brutalidad; buscaban la verdad, por decirlo con la expresión de Marx, «en el centro mismo del mantillo de las contradicciones». En tanto que en la diferenciación de Thomas Mann respecto de los realistas anteriores se trata de una diferencia de medios expresivos, condicionada, desde luego por el proceso temporal, y dentro, sin embargo, de una profunda similitud de esfuerzos ideológicos, en relación con los vanguardistas contemporáneos esta diferencia se agrava, por el contrario, junto a una superficial similitud artística en los medios expresivos, unida a una radical divergencia en los fines esenciales de la configuración creadora y en las determinaciones formales de orden estético y de visión del mundo.

También en este contexto acaba por centrarse el momento de la decisión en el problema de la perspectiva. La exaltación

del elemento positivo de este complejo de problemas se consigue por la evolución de José a través de su trabajo, un trabajo que le satisface interiormente, al que se dedica de la manera más natural y humana, y cuyo contenido es un constante esforzarse por el bien de sus congéneres. En Adrián Leverkühn, este punto culminante está configurado por la vía de un trágico y tardío reconocimiento del único camino verdadero: «...en lugar de cuidarse con inteligencia de lo que ocurre en el mundo, para que las cosas vengan mejor, y se consiga un orden tal que la obra hermosa encuentre una nueva justificación vital y un sincero acomodo; por el contrario, el hombre corre fuera de sí y vomita en plena embriaguez infernal: así entrega su alma y acaba en el desolladero.»

Estos puntos culminantes de la consciencia no son, sin embargo, sino las revelaciones más claras del principio constitutivo y determinante de la configuración mundanal de la obra toda del último Thomas Mann. La madurez de su visión y su sabiduría determinan ahora —positiva y negativamente— el destino de todas y cada una de las figuras de su creación. Y no como «héroes» solitarios, por cierto, incapaces de encontrar para su propio yo aislado otro camino que el de una confirmación abstracta y moral, como los de Conrad o Hemingway, sino como seres en constante búsqueda de un posible camino, parcial o totalmente equivocados, y que acaban encontrándolo de una manera relativa en la sociedad, en la comunidad con los otros hombres. Porque, en definitiva, la regla de conducta válida para Thomas Mann, prescrita, en última instancia, por la vida misma, ha llegado a convertirse en la base configuradora de todos sus personajes. En ello hemos de ver, pues, también el sentido de lo lúdico biológico en obras como «El elegido» o «La engañada».

Estas son, pues, las motivaciones de la fantasía lúdica de Thomas Mann. De ahí su estricta diferenciación respecto de todos los intentos anteriores, aparentemente similares al suyo. E. T. A. Hoffmann, por ejemplo, el contemporáneo del feudalismo agonizante, el primer engendro pequeño burgués del capi-

talismo en Alemania, convierte a las figuras típicas de semejante período de transición en fantasmas. El problema central de su estilo ha de ser, pues, la adopción, por parte de estos fantasmas, de una autenticidad pareja a la de la evidencia vital de los hombres mismos y su contorno humano. La asimilación de las diferencias y superación de la similitud, de la igualdad, ostenta, pues, en ambos, una tendencia contrapuesta. Algo más parece acercarse a la irónica fantasía de la que se sirve Gottfried Keller en, por ejemplo, «Espejo, el pequeño gato», donde lo fantástico no es sino un ropaje coloreado y novelesco, entre improbable y auténtico, de conexiones reales, y la ironía sólo representa el contraste entre el error, el autoengaño y la verdad. Estos motivos dominan también en Thomas Mann, pero ya no con el carácter absoluto que ostentan en Keller, sólo en última instancia acceden a una real validez. Este desplazamiento de las proporciones, sin embargo, es tan fuerte, que la diferencia trae consigo cualidades completamente nuevas de forma y contenido. El juego recíproco extremadamente complejo de fuerzas objetivas y subjetivas, de inevitables engaños, autoengaños, errores y verdad, integra la esencia de esta última instancia.

Del intrincado entrecruzamiento de estas fuerzas y contrafuerzas surge la imagen de nuestro tiempo que nos ofrece Thomas Mann. El elemento fantástico subraya, dando rodeos, lo esencial; lo lúdico es el motor del refuerzo y de la debilitación, de los énfasis y de las reservas, con el fin de que en cada uno de los casos llegue a ser desvelada la concreta proposición de error y verdad. De ahí que resulte tan necesario el tratamiento irónico y autoirónico tanto del aislamiento actual, representado de manera realista, como del contenido también actual, traspuesto por la vía de lo mítico y fantástico. De ahí, asimismo, que lo lúdico sea en última instancia siempre un vehículo para la desvelación de la verdad y de la realidad. El entrecruzamiento de estos movimientos tan complicados amplía grandemente el dominio artístico, posibilita una extraordinaria movilidad de motivos y configuraciones formales. Su finura, singularidad y exquisitez rozan, a simple vista, una y otra vez la frontera del manierismo, y sin embargo, el estilo surgido de su enérgico impulso hacia lo verdadero y lo real, hacia la evidenciación de las perspectivas de nuestra vida, con la concreción debida a todas estas tendencias, se alza muy por encima de cualquier posible manierismo.

Un estilo que es, a pesar de la apariencia inmediata no realista de sus componentes aquí descritos, profundamente realista. El carácter abstracto de su perspectiva socialista separa la obra de Thomas Mann del realismo socialista, y hace de ella la más alta, grande y por ahora última expresión del realismo crítico burgués. Se trata, efectivamente, del mundo burgués, visto con ojos burgueses, y, sin embargo, con la mirada grande e imparcial de un burgués que en su enjuiciamiento de la realidad, en la captación de su esencia y en la visión de su futuro se ha elevado ideológicamente muy por encima de las limitaciones de su clase.

III

Las «Confesiones del estafador Félix Krull» fueron marginadas en su día por «La muerte en Venecia», sin abandonar, durante varios decenios, su carácter fragmentario. A raíz de la culminación de «José y sus hermanos», el manuscrito fue aireado otra vez, haciéndole la competencia, por poco tiempo, por supuesto, al «Faustus». El diario de Thomas Mann, en ocasión de una relectura del viejo borrador, formula así el parentesco y la contraposición de ambos temas: «Evidencia de su íntimo parentesco con la materia del «Faustus» (en el *motivo de la soledad*, sobre todo, en este último, de cuño trágico y místico, en aquél, humorístico y criminal); y es éste, sin embargo, el que, en un momento de capacidad creadora, se me aparece como más afín, próximo y urgente...». Así ha fijado Thomas Mann, con toda pregnancia, el lugar del «Krull» en el curso de su obra.

También encontramos otras observaciones igualmente importantes sobre el fragmento del «Krull». En su diario, Thomas Mann alude a una conversación con su mujer sobre este fragmento y sobre el deseo de algunos amigos de verlo culminado, y añade en seguida: «No me es del todo extraña la idea, pero considero que su plan, cuyo origen se retrotrae a los años aquellos en que dominaba el problema de la relación entre el burgués y el artista, ha sido superado y vaciado de interés por el *José.*» Indicación esta de lo más reveladora; perfila la impresión del recuerdo guardado por Thomas Mann de su plan del «Krull», su íntima relación con toda su obra juvenil, y a la vez también, y, sobre todo, su superación de esta esfera con las novelas del ciclo de José.

Este abandono de la problemática de la relación entre el artista y el burgués consiste, básicamente, en su generalización. En un estudio anterior ha caracterizado la unicidad de esta continuación y superación en su acogimiento del problema moral y espiritual del «Tonio Kröger», sin vinculación directa, sin embargo, a una determinada existencia de artista. Este problema del joven Thomas Mann es generalizado así socialmente, y vinculado, más allá de la mera contraposición artista-burgués, al contexto más amplio de la praxis social general. Se trata pues, de una confesión del propio Thomas Mann sobre el ciclo de José, con una alusión a la naturaleza de éste, superadora de su propia problemática juvenil. Creo, sin embargo, que la coherencia interior objetiva de la obra toda de Thomas Mann no acaba de coincidir por completo con esta impresión. En otro momento he intentado hacer ver asimismo que «La muerte en Venecia» hunde sus raíces en la conflictiva relación artista-burgués, siendo su contenido, de mayor alcance, sin embargo, o, en todo caso, de significación más compleja. El propio Thomas Mann es consciente de toda esta argumentación y se refiere explícitamente a las relaciones de orden interior existentes entre «la novela veneciana y el Faustus».

Relación que a mi modo de ver es triple. Primero: A partir de la problemática del artista —clásicamente configurada en

«Tonio Kröger»— comienza a dibujarse la problemática del arte mismo. En segundo lugar, la relación con el mundo actual, el del período imperialista, parece incomparablemente más rica y vertebrada. La amenazadora irrupción del inframundo espiritual es configurada ahora por vez primera, brillando por su ausencia, por el contrario, en las primeras novelas sobre artistas. En tercer lugar, es aquí donde por vez primera se refiere Thomas Mann a la actividad artística concibiéndola en su carácter de práctica social determinada. Anteriormente aludía sólo al continuo alejamiento del artista de la vida burguesa, con su soledad subsiguiente. En «La muerte en Venecia» esta tendencia todavía es dibujada, ciertamente, de la forma más aguda posible, y, sin embargo, al mismo tiempo se alude a la necesaria paradoja de la función social del arte y del artista en la sociedad burguesa, de manera tal que no resulta muy difícil calificar a esta novela de prólogo temprano del «Faustus». Es decir, que las interrelaciones son extremadamente ricas y complejas, ¿resulta pues, objetivamente defendible a esta luz, la impresión primera de Thomas Mann acerca de la superación de la problemática de este período de transición por las novelas del ciclo de José?

Mi opinión es que no. Me parece, por el contrario, que no es absolutamente nada casual que el plan de «Krull» recobre actualidad a raíz de la culminación de la leyenda de José, y a raíz de este resurgimiento no me parece deberse sólo —ni siquiera en primer término— a su citado parentesco con el «Faustus». En su esencia misma, Krull se me figura como un complemento, una irónica antítesis de la figura de José.

Es preciso fundamentar algo más esta afirmación. En las novelas del ciclo de José, Thomas Mann ha planteado y desarrollado uno de los problemas centrales de la época clásica —actualizándolo, por supuesto, tanto en su contenido como en su forma—, a saber, el del goce de la personalidad propia. En la literatura de los años aurorales de la burguesía ascendente, este problema no figura todavía con carácter autónomo. El goce de la personalidad propia no es sino la consecuencia na-

tural, el producto marginal necesario de una lucha por la vida resuelta con éxito; a lo sumo llega a adquirir cierta autonomía en una polémica humanista encaminada a afirmar positivamente el más acá frente a un ascetismo medieval o puritano. En la última época de la burguesía, el goce de la personalidad propia parece ya una meta inalcanzable. Es posible percibir en Tolstoi, sobre todo, cómo muchos de los llamados aspectos religiosos de sus mejores obras surgen a partir de este complejo de problemas. En este contexto Tolstoi se hace eco, con toda exactitud, de la antinomia moral de la sociedad burguesa: por una parte, el goce de la personalidad propia realizado fácticacamente es presentado como característico de los egoístas, seres inferiores en todos los aspectos; no sólo es indigno su objeto, sino también su forma subjetiva de manifestarse, que comporta una degradación de la humanidad. Por otra, los hombres moralmente puros y auténticos de la sociedad que Tolstoi conoce y describe, no pueden encontrar en su actividad una satisfacción objetiva ni subjetiva en sí mismos ni en su vida espiritual; la decencia se convierte necesariamente en un ascetismo de tipo masoquista. De ahí que la vivencia religiosa específicamente tolstoiana se perfile en el horizonte como único consuelo posible; es el caso, por ejemplo, de Constantin Lewin. Su creador, sin embargo, en su condición de observador brillante e inteligente de su tiempo —y en cuanto a tal escritor— no puede hacerse ilusión durable alguna sobre el profundo problematismo de estas satisfacciones; se ve obligado por el contrario a minimizar una y otra vez estas salidas imaginarias del dilema, informando su trabajo creador de una amarga ironía autocrítica. Entre ambos polos históricos se extiende el breve interludio del clasicismo alemán; sobre todo «Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister», donde la fugaz utopía alcanza su figura más prístina.

No es preciso entrar más a fondo para percibir que la porducción juvenil de Thomas Mann está determinada por la antinomia tolstoiana; si bien, por supuesto, sin las ilusiones de aquél acerca de una posible salida de carácter religioso. El ascetismo intramundano, la refutación de todo egoísmo inmediato, son, quizá en el joven Thomas Mann todavía más agresivos, más negativos que en el propio Tolstoi. Todo esto no sólo resulta evidente en la problemática, repetidas veces analizada también por mí, de profesión y disciplina vital, sino en la absoluta carencia de complacencia en la vida y en sí mismo de Christian Buddenbrook y, sobre todo, de la figura principal de la narración de «Bajazzo». La crítica de Thomas Mann alcanza aquí su punto culminante, llegando a expresarse incluso en un autoanálisis, claro hasta la caricatura, de este tipo. «Sólo hay», dice este último recapitulando así su propia vida, «una desgracia: perder la complacencia en uno mismo. Dejarse de gustar, esa es la desgracia —¡con qué claridad lo he sentido siempre! Todo lo demás es juego y enriquecimiento de la vida, en cualquier otro sufrimiento es posible seguir extraordinariamente contento con uno mismo, seguir tranquilo. La escisión respecto de sí mismo, la mala conciencia dentro del cuerpo, las luchas de la vanidad, todo eso es lo que te convierte en una visión doliente y repugnante...» El polo contrario, el dilema de la disciplina vital, que en este estadio de la evolución de Thomas Mann, comprende también el problema de la relación artista-burgués, empequeñeciéndolo, al mismo tiempo, hace ver, pues, cómo la pérdida de la disciplina vital es una total derrota de la conducción de la vida, una pérdida de la personalidad, de la posibilidad de una placentera afirmación de uno mismo. El problema se desliza así hacia un terreno lateral —aunque, por supuesto, no inesencial—. En este sentido, la polémica principal de Thomas Mann se toca muy de cerca con determinadas salidas irónicas y marginales del último Goethe. Así, por ejemplo, cuando Mefistófeles dice refiriéndose al joven Kaiser:

Porque muy joven todavía subió al trono,
y comenzó a pensar equivocadamente
que bien podrían compaginarse,
y que sería hermoso y deseable,
gobernar y divertirse a un tiempo.

La crisis adopta en Goethe, por supuesto, un carácter más superficial; en el joven Thomas Mann, por el contrario, afecta al mundo interior.

Ya el primer esbozo del «Krull» —al igual, como hemos visto, que «La muerte en Venecia»— se proyecta hacia una versión más general. La interrupción del trabajo en el «Krull» se explica quizá precisamente por esta nueva y todavía no del todo aclarada situación. El final de Gustav von Aschenbach, a la vez tragicómico y ridículo, da una respuesta específicamente novelesca, concentrada, intensiva, pero justamente por esto no generalizada en el terreno artístico y de visión del mundo, si bien profética y anticipadora, a este nudo de problemas. Con los medios entonces disponibles, la imagen de Krull, de perfil lleno de humor, y exigente, por eso mismo, de una amplia configuración de la realidad, no podía ser apurada en su totalidad, quedándose fragmentaria —y, no por casualidad, precisamente, en el umbral de la entrada de Krull en la vida real—. La visión creadora de Thomas Mann podía ya entonces captar y registrar los componentes puramente espirituales de Krull; la configuración del mundo en interrelación con el cual podía florecer esta semilla a la vez social y moral, quedaba para un período ulterior de su evolución. A esta luz, también «La muerte en Venecia» cobra un nuevo aspecto en el gradual desarrollo de la obra toda de Thomas Mann. El destino de Aschenbach ilumina ya los problemas de la acción en nuestro tiempo; y, sin embargo —de acuerdo por completo con la estructura de una narración, es decir, llevando este género a su plenitud literaria—, más los presupuestos y consecuencias sociales, psicológicos y morales de la acción que la acción misma.

Ambas obras ofrecen pues —definitiva o fragmentariamente— anticipaciones de tendencias posteriores, presagios de la gran encrucijada que habría de representar la Primera Guerra Mundial para Thomas Mann, como para tantos otros. No podemos ni siquiera esbozar aquí este proceso. Bastará con dejar indicado que el carácter anticipatorio de estas obras no lo es

sólo, y de manera inmediata, respecto de la problemática de las «Consideraciones de un apolítico», sino, asimismo, respecto de la nueva dirección que Thomas Mann iba a tomar a raíz de la guerra. Ya en estudios anteriores me he referido a la viviente contradicción interna de la obra últimamente citada. Acaso resulte suficiente con insistir ahora sólo en que, desde el punto de vista de la obra total de Mann, ésta no supone en realidad sino un *reculer pour mieux sauter*.

A su posterior producción tampoco podemos aproximarnos ahora sino de manera harto breve y concentrada. «La montaña mágica» es una amplia y extensa epopeya sobre los presupuestos del actual comportamiento social. Las aventuras de Castorp acogen en una auténtica totalidad épica tanto el contenido como la forma de la elección que forzosamente precede a todo tipo de actividad. «Desorden y dolor juvenil» es el interludio de la confesión lírica, y a la vez fuertemente autoirónica y llena de reservas, del subjetivo ademán de retroceso ante los nuevos deberes. «Mario y el mago» ofrece, por el contrario, en la figura de Cipolla, y por vez primera en la producción de Thomas Mann, la psicología y tipo de conducta de un decidido reaccionario militante. (En Naphta sólo aparecen ya sus fundamentos filosóficos y sus seducciones morales). Cuando Thomas Mann daba vida en un principio a figuras que representaban un retroceso respecto de su línea humanista —piénsese en los Hagenström de «Los Buddenbrook»—, lo hacía exclusivamente desde fuera, como quien escribe una crónica, por decirlo así. Pero también esto obedece a motivos más profundos que los solos principios estilísticos de la gran obra juvenil. Su base crítico-social era todavía la de un romántico anticapitalismo. De ahí que los Hagenström representaran —de una manera aún no descifrable para el Thomas Mann de entonces— tanto el progreso económico como la regresión cultural y humana. Lo reaccionario sólo llega a resultarle comprensible por completo a Thomas Mann, racionalmente analizable en el plano de la creación literaria e inteligible, una vez aclarada su propia perspectiva social en relación con el futuro de la burguesía. Y sólo

en este contexto pueden ser realmente configuradas las contraposiciones y la lucha entre la reacción y el pueblo. La seducción hipnótica de Mario por Cipolla, su despertar del letargo demagógico, su venganza del seductor: esta es la primera creación literaria de tipo político de Thomas Mann. En ella se abre por vez primera ideal y estéticamente, el camino que conduce a sus grandes representaciones del quehacer humano en la realidad social.

Tantae molis erat... la fundamentación ideológica de las novelas del ciclo de José. Con el fin de arrojar un poco de luz sobre nuestro problema concreto, también en este punto hemos de limitarnos a unas pocas indicaciones. El problema principal de este gran ciclo es la educación de José, con vistas a convertirlo, de un ser soñador, encerrado en el solo goce de su propia personalidad, en un hombre maduro, activo socialmente, y capaz, gracias a su justo conocimiento de la realidad y gracias también a su fructífero y útil operar en ella, de alcanzar, en un estadio superior, el auténtico goce de la personalidad propia.

Como ya se ha indicado aquí, y en algún otro lugar, con suficiente detalle, en el centro mismo del «Faustus» se encuentra la concepción del arte como praxis social. Verdad es que Adrián Leverkühn todavía se sitúa más inmediata y agresivamente contra cualquier tipo de autocomplacencia que Tonio Kröger y Gustav von Aschenbach, que todavía se comporta más duramente consigo mismo que aquéllos, pero como el centro motor de esta fábula no es ya la posición subjetiva del artista, ni tampoco su dialéctica interna (como aún ocurría en Aschenbach), sino la función social de la praxis artística, el surgimiento del estilo a partir de la sociedad y su conversión de ésta en el punto de llegada del mismo, el rechazo del goce de la personalidad propia por Leverkühn accede a un sentido completamente nuevo, mucho más abarcador. El gran duelo espiritual con el demonio no es, desde este punto de vista, sino una culminación de su forma de vida y de su visión del mundo; de la profunda convicción de que el arte no puede significar ni para su creador, ni para su receptor tampoco, una pura autocomplacencia, ni ofrecer simplemente un goce del objeto artístico; de que el arte, si es sincero, si es verdaderamente actual, sólo puede surgir con un tono de parodia, siendo, por otra parte, necesarios para su gestación tanto una decidida frialdad interior, como la fría embriaguez y el éxtasis frío de la inhumanidad, de la antihumanidad. Que Adrián Leverkühn, bienintencionado desde el punto de vista subjetivo, haya de convertirse en una víctima trágica de esta evolución, nada cambia en su esencia: en su desembocadura en el fascismo; igual que esa sociedad, cuyo producto necesario es él mismo, no puede menos de conducir al fascismo.

Las autocomplacencias personales de las novelas de José son la contrapartida positiva del ascetismo demoníaco de la tragedia del «Faustus». Ambas novelas han surgido de una lucha espiritual y moral contra el hitlerismo; Leverkühn como arquetipo de víctima de la evolución que había de llevar al fascismo, y José, como su figura antagónica. No es, desde luego, casualidad alguna que precisamente en esta lucha hayan creado los más importantes antifascistas alemanes sus figuras de carácter polémico y afirmativo: Heinrich Mann en su «Henri Quatre», Thomas Mann en «José» (y en el Goethe de «Lotte en Weimar», obra a la que no vamos a referirnos aquí, con el fin de evitar nuevas y no necesarias complicaciones).

La lucha contra las fuerzas imperialistas, destructoras de toda posible humanidad, reaccionarias no sólo en el plano social y político, sino asimismo en el moral y espiritual, comienza ya mucho antes del fascismo; con Anatole France y Romain Rolland, más o menos. En la medida en que esta contracorriente presiente una perspectiva de victoria, ve alzarse ante sí, no sin cierta obligatoriedad, el deber creador: ofrecer una alternativa positiva a los sombríos, amargados, desorientados, desesperados o cínicamente resignados seres del período imperialista. De ahí que el problema del goce de la personalidad propia adquiera necesariamente una renovada actualidad, porque tan pronto como se tiene fe en las posibilidades de desarrollar una actividad razonable, llena de sentido tanto para uno mismo

como para la sociedad —en una comunidad humana renovada y regenerada—, a la manera de un reflejo espiritual, la autocomplacencia salta espontáneamente a primer término. Un presupuesto insoslayable es, a este respecto, la perspectiva de la regeneración. Porque sin semejante visión de conjunto, no se dará más que una reconciliación autocomplaciente, egoísta, miope o cínica, con la sociedad actual. Situación de la que se desprende, naturalmente, el relativo carácter utópico de estas perspectivas: tanto si se tienen puestas las esperanzas en una renovación democrática de la sociedad burguesa, como si se cifra la salvación de la humanidad en el socialismo, el hombre nuevo configurado sobre esta base no se encuentra hoy de manera inmediata en su propia casa, es el ciudadano de una sociedad que está por venir. (Este dilema sólo se presenta, por supuesto, en el realismo burgués; un realista socialista puede muy bien dar vida a figuras de la transición, a luchadores a favor de la transformación y el cambio. Las vacilaciones del realismo crítico ante este problema son de todo punto evidentes en el destino de Jacques Thibault, en la culminación del extraordinariamente bien planteado y hasta ese momento sobresaliente ciclo novelístico de Roger Martin du Gard). Era preciso decir todo esto con el fin de, una vez comprendida ya su génesis, evidenciar la relación existente entre la novela satírica de Krull, proseguida al cabo de una larga espera, y las dos grandes obras de la madurez de Thomas Mann, relación mayor, no obstante con el «José» que con el «Faustus». Este vasto y abarcador horizonte de relaciones intramundanas es, posiblemente, el motivo determinante del primitivo abandono de la narración y su prosecución al cabo de varios decenios.

Llama la atención el irónico paralelismo existente entre muchos de los rasgos, pequeños y grandes, importantes o accidentales del primitivo Krull y los de la figura de José. Resulta así evidente de todo punto la segura y abarcadora energía con que la visión creadora de Thomas Mann capta la realidad, cómo es capaz ya de fijar literariamente, en un estadio en el que las determinaciones decisivas del contenido espiritual todavía no

han alcanzado la madurez, las conexiones significantes —a la vez oportunas y concretas—. Piénsese, por ejemplo, en la extraordinaria hermosura de ambas figuras; en su piel dorada, sobre todo. Piénsese —en la frontera ya del alma— en su juego con éxtasis llenos de lucha. Piénsese en la destreza de ambos en cualquier ocupación —agradable o desagradable, divertida o pesada—; en la habilidad con que ambos eran capaces de seguir el curso de los pensamientos de otros, diciendo justamente lo que a éstos tenía que agradarles. Piénsese en que estas y otras cosas de ambos llevan el cuño de una indisoluble mezcla de seriedad y juego. La manera de actuar de ambos tiene la *nuance* de un irónico balanceo entre una comedia conducida a plena conciencia, que sólo puede triunfar con la plena puesta en ejercicio de todas las energías en un «juego» sincero con las posibilidades de reacción, finalmente observadas, de la psique del *partner*, y un asimismo consciente estar por encima de todo, en el plano espiritual, en marcha, de la manera más consecuente, hacia el objetivo marcado. El goce de la personalidad propia no significa, en ambos, una simple reflexión posterior y afirmativa, ni un simple recuerdo, sino una consciencia paralela a la acción, reforzadora de la misma, una consciencia aguijoneante y, a la vez, autoconsciente. Sobre esta base descansa el encanto inmediato, la magia y la profundidad de tantas de sus escenas. En el primitivo fragmento del Krull, esta tendencia alcanza su punto culminante en la escena magistral en la que Krull lleva a cabo con todo virtuosismo, la comedia de su incapacidad para el servicio militar, que acaban por reconocerle, con lo que comienza su propio camino, el de estafador.

Por supuesto que precisamente en la proporción y ajustamiento decisivos de estas cualidades no poco afines entre sí, hay, a la vez, una gran diferencia, una verdadera contraposición, incluso. ¿Cómo podría, si no, llegar José a convertirse en el caudillo y «sustentador» de un gran pueblo, en tanto que el talento de Krull no va más allá de la conversión de su dueño en un estafador individual? No hay que olvidar, sin embargo,

que a pesar de toda su capacidad evolutiva y toda su habilidad, a pesar de la profunda seriedad de sus disposiciones personales básicas, no faltan en José, en el joven José, sobre todo, ni momentos en los que se comporta como un estafador, ni situaciones fraudulentas. En los reproches que le hace Rubén, después de recibir el vestido de Raquel como regalo de su padre, por ejemplo, no deja de haber, junto a la envidia y el disgusto, algún germen de crítica justificada. Rubén hecha en cara a José el haber dejado ganar intencionadamente al padre en el juego de las piedras, con el fin de ponerlo de buen humor, consiguiendo así sonsacarle, contra su verdadera voluntad, el espléndido ropaje: «Le has apremiado y se lo has pedido una y otra vez. Te lo dio contra su voluntad, tentado por la tuya. ¿Sabes que va contra Dios el abusar del poder que le ha sido conferido a uno, empleándolo para conseguir que alguien caiga en la injusticia, cometiendo aquello de lo que luego habrá de arrepentirse?» Esto no deja de ser, en lenguaje mítico, un ataque a la estafa, con fundamento más que suficiente.

Es preciso referirse, por último, a un motivo anticipador de no pocos paralelismos, es decir, a la existencia, en la vida de José, de dos grandes coyunturas críticas en las que el «pozo» figura como símbolo de la caída y del resurgimiento, a saber: los desenlaces de la colisión con sus hermanos y con Putifar y su esposa, respectivamente. Ya en su versión primitiva contenía el fragmento de Krull indicaciones muy claras sobre la existencia de tales «pozos», bajo la especie moderna de la prosaica cárcel, en el curso vital de Krull. Pero, como es obvio, respecto de este problema sólo podemos darnos por satisfechos, incluso a raíz de la publicación de la primera parte de las memorias, con la estricta reseña de estos hechos abstractos. Las causas y consecuencias del «pozo», en el caso de Krull, apenas figuran en contornos precisos ante nuestros ojos. Y, sin embargo, estamos ante un problema decisivo en relación con el vínculo existente entre ambas obras. Porque en las novelas de José, el «pozo» es bastante más que la simple solución externa de unas colisiones. Por dos veces, y con carácter aumentado, además, provoca una crisis catártica en José, una crisis debida al aspecto más amenazador de su personal autocomplacencia: la convicción de que cualquiera «le ama más de lo que él se ama a sí mismo». (Ya en otros contextos me he referido a las relaciones existentes entre estas tendencias espirituales y la tragedia alemana). En la novela de Krull, el aventurero, no hay ni rastro siquiera de esto, pero esta ausencia no implica, en absoluto, un fallo en la composición. Una catarsis trágica o superadora de lo trágico ha de presentarse desde un principio ante nosotros como posibilidad de colisión, alzándose también ante nuestros propios ojos hasta la realidad misma, en tanto que las colisiones cómico-satíricas y los procesos irónico-catárticos pueden llevar en sí el momento del asombro con toda legitimidad artística. A esta altura de nuestros conocimientos ha de quedar bien clara, sin embargo, la imperfección abstracta de estas correspondencias, con el fin de no dar lugar a paralelizaciones artificiales antes de estar en condiciones de percibir, totalmente razonado, el carácter global del «Krull» como pieza satírica contrapuesta a las novelas de José.

Hay un determinado momento en el que, de todos modos, y con indudable claridad, podemos reconocer una de estas escenas de maravillosa fuerza paródica. Nos referimos a la escena de amor del ascensorista Krull con la esposa de un comerciante de Strassburgo, Madame Houpflé, autora de novelas «llenas de sabiduría vital, *pleins d'esprit, et des volumes de vers passionés*», Diane Philibert, de nombre. Esta escena, concebida con posterioridad a las novelas de José, es una inapreciable parodia de la trágica colisión amorosa habida entre la dueña de la casa de Petepre, Mut-em-enet, y José. Se trata en ambos casos de una atracción irresistible sentida por una dama espiritualmente refinada y de gran posición social hacia un «criado»; la impotencia del marido constituye, en ambos casos, el trasfondo biológico del ímpetu amoroso. La verdadera pasión de Mut-em-enet llega a desembocar en una gran tragedia, en la que la hybris de la confianza en sí mismo y la autocomplacencia de José acaba por liberar al mundo circundante —tanto personal

como social— de sus cadenas, haciendo que esta mujer, incluso físicamente importante, se vea arrastrada por todos los infiernos de la mentira y la difamación, el rebajamiento y la magia diabólica.

Todos estos motivos se entrecruzan ahora, desprovistos de su dignidad trágica, en la ligera pieza satírica de la historia del estafador. El rebajamiento se convierte casi en una veleidad masoquista, y el mágico atractivo de lo demoníaco es ahora un juego refinado con el nombre del dios Hermes (con quien, dicho sea de paso, también compara el joven Faraón a José), nombre que Krull oye en esta ocasión por vez primera, incorporándolo aplicadamente a su acervo intelectual; un juego que prosigue con la confesión de Krull a su actual querida de haberle birlado en la frontera un estuche de joyas, y con el ruego, por parte de ella, de volver a robárselo en su presencia. Sólo ahora queda contenta Diane Philibert, escritora; ahora que sabe que él durará eternamente en ella: «Sí, cuando la losa de la tumba nos cubra a ambos, a mí y también a ti, Armand, *tu vivras dans mes vers et dans mes beaux romans,* besados todos por tus labios —¡que nunca lo sepa el mundo!—. *Adieu, adieu, chéri...*»

Como consecuencia de la profunda afinidad de problemas existente entre la tragedia y el juego satírico, todos estos importantes detalles están cargados de sentido. Thomas Mann da vida a todo un mundo pasado, convertido ya en mito, intentando configurar así una educación del goce subjetivo —rodeado de peligros— de la personalidad propia con vistas a una autocomplacencia útil a la comunidad humana. Como ha quedado ya dicho, el qué y el cómo de este nudo de problemas viene determinado por la perspectiva histórica de su autor. Y, sobre todo, que la sola existencia de una perspectiva plantea, como condición previa inevitable, una actitud lo suficientemente optimista hacia la realidad como para que a partir de ella pueda tomar, al menos, cuerpo una evolución hacia la madurez y la afirmación humana tal que la autocomplacencia sea concebida como posible. Aunque —ya lo sabemos, también— esta perspectiva no deja de ser abstracta y, de acuerdo con su contenido objetivo, de naturaleza utópica. No parece implicar transición concreta alguna hacia lo nuevo en nuestra propia realidad; flota —lejos de todo compromiso, en un plano inmediato, al menos— sobre unas colisiones aparentemente carentes de cualquier solución posible, sobre la desgarrada problemática, en fin, de nuestro tiempo. Y, sin embargo, en la medida en que toda perspectiva irradia una cierta luz de futuro, también para los hombres actuales resultan iluminadas ciertas posibilidades de evolución humana, es decir, en cuanto a tales posibilidades, por lo menos.

Sólo en apariencia es el «Henri Quatre» de Heinrich Mann más realista que «José y sus hermanos». Aquella novela histórica tan importante presenta —a tono con el talante democrático de su autor, ajeno a toda perspectiva socialista efectivamente cuajada en el plano literario— un pasado histórico concreto como modelo, no menos concreto, para el presente, siendo, según su contenido, al menos, igualmente utópica. En las novelas de José al mito le corresponde, en la específica versión de Thomas Mann, la función artística y filosófica de ofrecer una imagen máximamente concreta de la naturaleza peculiar de las consecuencias de cara al presente de sus perspectivas de futuro. De ahí que el ciclo transcurra en una época bien real y concreta, es decir, en el mundo mítico recreado por el propio Thomas Mann y, a la vez, fuera del tiempo, es decir, fuera del curso histórico real. Thomas Mann no pertenece al número de los que se proponen crear mitos modernos; su mito es revivido poéticamente cada momento, siendo, a la vez, superado por el camino de la autoironía. Así se dibuja, gracias al reflejo de aquella perspectiva sobre los hombres de nuestro tiempo, un *milieu* para la configuración real de las consecuencias humanas de esta misma perspectiva de futuro, de por sí tan abstracta. Porque sólo ella es abstracta y utópica; el *milieu* de su corporeización tiene la plenitud literaria de la creación culminada. La no tolerancia en su obra de elementos utópicos es esencial en el trabajo creador de Thomas Mann. Sólo en última instan-

cia, como resultado final de una oscilación tan artísticamente configurada entre la imposición y la superación del núcleo real del mito, llega a convertirse la obra en la imagen realista de las consecuencias de su en sí abstracta utopía. Esta compleja relación dialéctica entre forma y contenido tiene su propio significado: culminar la evolución de las posibilidades humanas reales; darles un posible espacio de florecimiento y desarrollo —si bien, desde un punto de vista histórico actual, imaginario—, tratándose en este caso de posibilidades humanas reales que en la sociedad capitalista e imperialista de nuestro tiempo apenas pueden acceder a realidad no deforme o mutilada. En tanto que la ironía y la autoironía son utilizadas generalmente por Thomas Mann, de Thomas Buddenbrook a Adrián Leverkühn, como medios expresivos de la necedad de las tragedias de hoy, en este caso están al servicio de la creación de un espacio espiritual para el despliegue de capacidades humanas en otras ocasiones perdidas o abortadas.

Sólo a partir de este momento puede resultar enteramente inteligible «El estafador Krull» en su carácter de pieza satírica. Su materia es la actual sociedad burguesa; nuestro presente es configurado de manera realista hasta en sus últimos detalles. ¿Y es este el mundo en el que la personalidad ha de recuperar el goce de sí misma? ¿Acaso no contradice esto todas las experiencias que cualquier burgués actual ha de sufrir día a día y hora a hora en su propia realidad? No. Porque la crítica a la vez irónica y autoirónica de la sociedad burguesa actual hecha por Thomas Mann nos ofrece un tema nuevo, de todo punto original: sólo un estafador puede acceder hoy, en el mundo de la burguesía decadente, al goce de su propia personalidad. Ya el planteamiento de este problema representa un punto culminante en la crítica social de Thomas Mann, es decir, en su crítica de la burguesía. Si se vuelven los ojos a los años de la concepción primera del Krull no resulta difícil percibir que para que una crítica de este tipo pudiera acceder a tal madurez y hondura, Thomas Mann no tenía otro remedio que romper dolorosa y atormentadamente con ilusiones arraigadas

en lo más hondo de su ser, perfeccionando y purificando sus dotes y su visión del mundo en la lucha contra el fascismo, hasta poder explicitar y ofrecer con los rasgos de una claridad extrema lo que antes venía contenido implícitamente en el esbozo inicial del Krull.

La presentación del estafador como único tipo apto en nuestro tiempo para el goce de la personalidad propia está en brusco contraste con aquellas figuras juveniles de Thomas Mann destinadas a corporeizar un estilo de vida ligero e irresponsable. Figuras que, como Christian Buddenbrook o el personaje central de «Bajazzo» estaban destinadas a acabar, según hemos indicado ya, en la total disolución de su personalidad, al cabo de un proceso de vacilación a la vez interior y exterior. A diferencia de éstos que a pesar de toda su ligereza e irresponsabilidad jamás llegan a traspasar los límites de las conveniencias burguesas, Krull comienza desde niño a cometer pequeños robos, ajeno a cualquier tipo de escrúpulos, y si luego, ya de mayor, se siente asaltado por alguna vacilación en ciertos planes suyos, ésta no tiene nada que ver con la moral burguesa. Sin embargo, Krull es un estafador de muy especial observancia. Siendo todavía casi un niño, al ser reprendido por sustraer repetidamente dulces, se negaba a reconocer que su acto pudiera ser un robo vulgar: «Por más que no he tenido otro remedio que oírme, incluso por parte de la jurisdicción burguesa, el mismo nombre que aplican a tantos miles...» De todos modos, no deja de ser cierto que acaba por reconocer que las cosas robadas le atraían irresistiblemente por ser tan exquisitas; «...pero no era, desde luego, su calidad excelente lo que me hacía perder el sentido, sino la circunstancia de que se me aparecían como objetos soñados a los que yo podía dotar de realidad». Los motivos de su robo de joyas durante el viaje a París son similares. Estando Krull examinando su botín es sorprendido por uno de sus colegas del hotel, un empleado llamado Stanko, que le exige una parte de su valor, a lo que Krull accede. Surge así una relación temporal de camaradería entre Stanko y Krull que no tarda en romperse al renunciar Krull con indiferencia

a participar en el asalto a una villa de Neuilly proyectado por Stanko.

Ciertamente que estos episodios bien podrían ser considerados como razonamientos subjetivos posteriores destinados a disfrazar motivaciones menos sutiles (cobardía, etc.). La posterior vida de Krull nos indica, sin embargo, que tenemos que habérnoslas aquí con algo esencial, es decir, con un rasgo decisivo de su carácter. En el hotel, Krull asciende rápidamente hasta la cumbre jerárquica. Como camarero, encanta a todos sus clientes, especialmente a las damas, pero no sólo a ellas. Así pues, en dos ocasiones es puesto ante una disyuntiva tal que podemos llegar a conocer los verdaderos motivos de su decisión. La primera vez se trata de Eleanor Twentyman, de unos diecisiete o dieciocho años de edad, hija de un rico industrial de Birmingham, que se enamora apasionadamente de Krull, queriendo huir con él y tener un hijo suyo, con la esperanza de conseguir así la bendición de su amante padre ante el *fait accompli.* Krull renuncia al ofrecimiento con todo el tacto y la consideración posibles en una situación tan precaria: «Todo esto no son sino sueños extraviados y no quiero abandonar por ellos mi camino, escogiendo esa vía lateral.»

Todavía es más significativa la elección ante la que, hacia las mismas fechas, es puesto Krull por Lord Kilmarnock, un rico aristócrata escocés. También en este caso se trata de una inclinación despertada en este hombre envejecido y solitario por el hermoso, dócil y complaciente joven durante las comidas en el restaurant. Para el asombro de Krull, la soledad y la desgana de vivir han despertado en Lord Kilmarnock un sentimiento de autonegación tal que, en palabras del propio Lord, se siente capacitado «para la afirmación del otro dentro de sí». Krull es, pues, afirmado por el Lord, que quiere llevárselo como ayuda de cámara con un sueldo mucho más alto del que tiene en el hotel. Al ver que Krull vacila, toca todos los resortes posibles: «No tengo hijos y soy el dueño de mis actos. Hay casos de adopción... Un día podría despertar usted siendo Lord Kilmarnock y heredero de todas mis propiedades.» Krull está

decidido hace ya tiempo, sin embargo, a renunciar al ofrecimiento, y ni siquiera esta brillante prespectiva puede hacerle flaquear, incitándole a escoger una «vía lateral». El motivo profundo de su negación es de lo más significativo respecto de la especificidad particular de su naturaleza de estafador: «la cosa es que un instinto muy seguro tomaba partido dentro de mí contra una realidad que me era presentada, y, además, estaba llena de defectos, incitándome, a la vez, a la libertad del sueño y del juego, hijo de mis obras y por mi propia gracia, quiero decir: por gracia de la fantasía. Cuando de muchacho me despertaba con la determinación de ser un príncipe de 18 años llamado Karl, y vivía libremente este sueño puro y encantador todo el tiempo que me venía en gana, aquello sí que era lo justo, y no lo que con su inclinación hacia mí me ofrecía aquel hombre de nariz entumecida.»

Todavía más que en el caso de Stanko o en el de Eleanor Twentyman, queda aquí claro que en Krull no se trata simplemente de ascender, a través de cualquier engaño —ya hemos visto que los escrúpulos morales le son cosa extraña—, al bienestar material o a la posición social. Antes bien, se hace estafador para poder llevar una vida adecuada a su fantasía, consiguiendo realizar así la imagen de sí mismo que su propia fantasía le brinda. Quiere la victoria y el placer de la victoria; el dinero y el rango social sólo son condiciones previas y naturales, obtenibles, desde luego, por vía sinuosa, para el desarrollo de sus propias capacidades en circunstancias favorables. Para la creación de estas condiciones básicas es para lo que Krull se sirve de la estafa.

Con la primera gran estafa de Krull culmina la primera parte. Tampoco en este caso parte de él la iniciativa. El Marqués de Venosta, al que Krull sirve también como camarero, es quien le incita ahora a elegir. Aunque, como es lógico, el porte de Krull y su estilo de vida juegan un papel determinante. Si bien es él quien consigue ganar en el restaurant la simpatía de Venosta y su querida.

En esta época Krull lleva una inocente doble vida en París.

Se provee de un elegante guardarropa y utiliza sus noches libres para hacer de gentleman en los locales distinguidos. Así coinciden ambos, aproximadamente de la misma edad, en un momento en el que Venosta se encuentra ante una difícil disyuntiva. Sus padres miran con disgusto la ya larga relación que viene manteniendo con una hermosa actriz parisina, y con el fin de que la ruptura con ella le resulte lo menos dolorosa posible le invitan a dar la vuelta al mundo, abundantemente provisto de dinero y cartas de presentación. Sin embargo, Venosta ni quiere ni puede separarse de su amiga. A través de largas conversaciones, en las que Krull sólo en apariencia hace el papel de oyente lleno de comprensión, va surgiendo el magnífico plan: Krull dará la vuelta al mundo, ocupando el lugar de Venosta, escribirá cartas a los padres de éste, etc., y Venosta se quedará de incógnito en París con su amiga. Y es de lo más característico respecto de la índole peculiar de las estafas de Krull el que con toda naturalidad acepte el dinero de Venosta (20.000 francos), aprenda a falsificar su firma, etc., asegurando, al mismo tiempo, y con no menor naturalidad, la subsistencia en París de Venosta con la entrega que le hace de los 12.000 francos que «ahorró» en el asunto Houpflé-Philibert. No es, pues, de extrañar que Venosta, aristócrata acostumbrado a vivir sin apuro alguno, y a quien, por tanto, no se le ha ocurrido pensar en las necesidades primarias, le dé conmovido el calificativo de gentleman. Y en todo caso, es evidente que para Krull la posibilidad de vivir una aventura digna de él, y de la que pueda salir autoafirmado, es mucho más importante que el —por otra parte no tan grande— beneficio material.

En esta primera etapa de su vida de estafador, durante el viaje a Lisboa y en Lisboa mismo, es ésta la fisonomía que sigue dejando traslucir; con esta estancia queda cerrada la primera parte de las memorias. En el centro mismo está su galante juego amoroso, entre retórico y didáctico, con la interesante y hermosa hija del profesor Kuckuck, catedrático de Arqueología (y el algo más áspero con su majestuosa madre portuguesa). Krull prolonga su estancia en Lisboa bastantes semanas más

de lo programado, con el sólo fin de domeñar espiritual y moralmente a la rebelde, enseñándole donde está la verdad del amor verdadero. (El que de paso consiga que el rey le conceda una audiencia, «mereciendo» una Orden portuguesa sólo y exclusivamente por su encantadora locuacidad, no hace sino reforzar el carácter a la vez lúdico y gratuito de su estancia en Lisboa). Se entrega a este juego amoroso sabiendo de antemano y contando con ello, que dado el papel que ha decidido jugar haciéndose pasar por Marqués de Venosta, ni el matrimonio ni una relación amorosa ilegal con Zouzou le resultan posibles —en beneficios materiales no hay, desde luego, ni que pensar—. No es otra cosa que una aventura por la aventura misma, un torneo espiritual para poner a prueba sus fuerzas, tensándolas al máximo, consiguiendo así en esta pequeña lucha, con la superación de las dificultades y enredos creados por él mismo, autoafirmarse y a la vez gozar de sus propias fuerzas, de su propia personalidad.

Para todo ello hace falta un alto grado de destreza, es decir, una gran prontitud para la mobilización de todas aquellas habilidades que puedan resultarle útiles en una situación dada, no exactamente previsible de antemano. Agudeza, inteligencia, conocimiento de la situación exacta, facilidad para dar con el tono y la medida adecuados en cualquier momento, todo ello hace falta, y muchas cosas más. En una palabra: Krull ha de tensar todas sus fuerzas para interpretar de manera convincente lo que Venosta es tan fácilmente, por nacimiento y educación. Así surge un Venosta mucho más interesante y «auténtico» que el verdadero, precisamente porque Krull, aunque en realidad es considerado por todos como el auténtico Venosta, ha de demostrarse a sí mismo que lo es en todo momento. Tomemos sólo un pequeño ejemplo. Krull es invitado a jugar una partida de tennis, juego al que no ha jugado en su vida, habiéndose limitado a recoger cuando muchacho pelotas en algunos campos. Tiene, pues, que interpretar toda una comedia con trucos de acróbata, con el fin de aparecer ante la sociedad como un auténtico aristócrata que habiendo llegado a dominar

el juego, hace años que no lo practica. El verdadero Venosta hubiera sabido jugar realmente al tennis o se habría limitado a decir con toda sangre fría que no lo jugaba. Con la carta a los padres ocurre una cosa parecida. Consigue una pequeña obra de arte literaria —una verdadera autoparodia—, en tanto que el Venosta real no habría sabido pergeñar con igual materia más allá de una crónica bastante poco interesante. En cualquier ocasión es Krull más «auténtico» que el original.

Su inautenticidad, su situación fraudulenta, en fin, obligan a Krull a virtuosismos de los que su modelo no tiene ni idea. Toda su carrera de estafador, de hijo de familia a ascensorista, de camarero a hombre de mundo, no es sino un inextricable entramado de vida y ficción, de vida como ficción, de ficción como vida, toda una *commedia dell'arte* llevada a la vida. La ficción, lo subrayadamente teatral, confieren al todo una atmósfera de —relativa— inocencia, sin permitir, por supuesto, un sólo momento el olvido del fraude. Y esta inocencia es algo más que una simple palabra, no es en modo alguno una tonalidad estetizante. Como auténtico camarero, si de verdad se hubiera entregado a esta carrera, en lugar de considerarla solamente como un estadio provisional, un trampolín para conseguir aventuras o una ficción, como auténtico marqués, vocado a una carrera en la corte o algo similar, para el que una Orden no es un divertido adorno tan sólo, ni una especie de fiesta para su ficción, hubiera tenido que cometer Krull bastantes más indecencias para saciar sus aspiraciones que en toda su vida de estafador. En la dura lucha por ascender realmente a lo largo del escalafón del servicio o del protocolo, hubiera tenido que desfigurar su fisonomía moral y espiritual mucho más profundamente que de esta otra manera, que le permite liberarse, por el camino de la fantasía, y gracias al carácter de fraude, de provisionalidad y falsificación de su existencia, de las exigencias implacables y denigrantes de la vida capitalista, vida que él convierte en un juego ameno e irresponsable. Se trata, en efecto, de una especie de arte. Pero no un arte condenado simplemente a petrificarse en un vacío virtuosismo. Krull, a quien los

diletantes de todo tipo arrancan siempre una sonrisa un tanto despreciativa, siente un gran respeto ante los méritos verdaderos. Así, en el Circo de París admira a la «Hija del Aire», Andrómaca, preguntándose, sin embargo, en seguida: ¿y esta criatura tan perfecta es humana? Su respuesta es negativa: «No era una mujer; pero tampoco un hombre, y, por lo tanto, no era una persona. Un verdadero ángel de la audacia era, con labios apretados y aletas de la nariz en tensión, una inasible amazona del aire bajo la lona, por encima de una multitud paralizada por la admiración que la seguía llena de codicia.» Estamos aquí rozando casi la esfera de Tonio Kröger y Leverkühn. Rozándola, pero abandonándola al mismo tiempo, de igual modo en que es abandonada en las novelas de José por amor a la vida (una vida bien diferente a la del simple contraste con el arte, de Klöterjahn a Hans Hansen e Ingeborg Holm). También en este sentido es «El estafador Félix Krull» —a pesar del a un tiempo irónico y autoirónico paralelismo entre Leverkühn y Andrómaca— una pieza satírica respecto de la leyenda de José.

A diferencia, pues, de los escritores de vanguardia de su tiempo, Thomas Mann no cree imposible *a limine* actualmente el despliegue de las posibilidades contenidas en el ser humano ni el así obtenido y merecido goce de la propia personalidad. Un optimismo que, si bien hunde sus raíces en esa perspectiva suya tenazmente sostenida desde hace mucho tiempo, por su profunda penetración de carácter realista en la esencia del presente burgués no deja de presentarse, en realidad, con fuertes e irónicas reservas. Thomas Mann da forma a lo trágico y a su superación por medio del goce de la personalidad propia realizada, en una realidad legendaria entresacada de la historia concreta del «Érase una vez» y del «Como si no hubiera sucedido nunca». Y cuando se dirige de manera realista e inmediata al presente, surge la pieza satírica del estafador, único ser capacitado para conseguir gozar de su propia personalidad en la sociedad burguesa.

Sentido del humor semejante, unido a una agudeza tal en

lo satírico, no tiene paralelo posible en la historia de la literatura alemana, y mucho menos en la más reciente. Hay que retrotraerse hasta el derviche del «Nathan» de Lessing para encontrar algo parecido, si bien de contornos menos perfectos. Pero también en este contexto es más importante el elemento diferenciador que el vinculante. El epílogo de Lessing surgió en los primeros tiempos del proceso de ascensión de la burguesía alemana, anteriormente, incluso, a la Revolución Francesa, en una época, pues, en la que críticas como la de Lessing todavía podían despertar algunas ilusiones. La máxima plenitud personal, la satisfacción de la autoconsciencia, pertenecen aquí al mendigo, al desnudo peregrino que juega al ajedrez a orillas del Ganges, ejerciéndose así una crítica irónica de las virtudes posibles dentro del horizonte burgués. Crítica que, sin embargo, dentro del marco en el que viene contenida, es decir, en el general ataque al absolutismo, al feudalismo y sus ideologías, sólo puede jugar un papel episódico. Cuando un talante similar es colocado en el centro mismo, como ha ido sucediendo luego a menudo en autores menores, este tipo de plenitud recibe un sabor fatal de resignación, de hipocresía, incluso, y de autoengaño social.

La gran originalidad de Thomas Mann radica precisamente en que; en él, la amenidad, el humor y la superioridad han ido creciendo sobre el suelo del exacto autoreconocimiento de la burguesía actual. Al escribir ya en su «Examen de conciencia en París» las palabras que vamos a citar a continuación, Thomas Mann expresa una verdad sobre su posición respecto de la sociedad burguesa y su valor para el conocimiento y la creación, que arroja no poca luz sobre nuestras observaciones: «También yo soy un *burgués*... Pero el conocimiento de la actual situación histórica de la burguesía implica de suyo un abandono de esta forma de vida, un dirigir la mirada hacia algo nuevo. Infravalora el valor del reconocimiento de uno mismo quien lo califica de ocioso, quietista o pietista. Quien llega a reconocerse no sigue siendo enteramente el mismo.» Confíamos en que haya quedado suficientemente claro que la luego refor-

zada perspectiva socialista de Thomas Mann, incluso a pesar de su carácter abstracto, no ha sido sino un principio vivo y creciente, operante justo en esta misma dirección. Aunque a esta interpretación del Krull hay que oponerle, naturalmente, una seria reserva: no conocemos la culminación del destino de Krull, y por eso mismo apenas podemos considerar como definitivo nada de lo que ahora nos es dado como esencia de su naturaleza y carácter. Las ulteriores relaciones dialécticas de Krull con la realidad pueden reforzar o debilitar algunos de sus rasgos actualmente sobresalientes de una manera tal que todas las proporciones queden modificadas, y los resultados antes obtenidos no puedan ya aparecérsenos sino como fragmentarios o incluso falsos. Todo pensamiento que se proponga interpretar, ha de nutrirse de lo ya configurado; donde esto termina, comienza el juego vacío de las combinaciones.

Dado que se trata de la primera parte de una gran obra de arte que ha venido a incidir en algunos de los más importantes problemas de la actual existencia burguesa, todos nosotros esperamos con el máximo interés su continuación. Y un interés como este es el homenaje mayor y la más calurosa felicitación posibles para el ochenta aniversario de Thomas Mann: cuando en este día pensamos en él, nuestra mirada no se vuelve hacia el pasado, sino hacia el futuro; esperamos que con su trabajo creador siga, como hasta la fecha, ayudándonos a engrandecer y perfeccionar nuestra imagen del mundo.

(Primavera de 1955)

EPILOGO

La temprana muerte de Thomas Mann invalida nuestras necesarias reservas. No es posible reaccionar sin un profundo sobrecogimiento a la evidencia de que la gran novela satírica de nuestro tiempo ha quedado incompleta, teniendo que proseguir la historia de la juventud de Krull su vida en la literatura mundial con su actual carácter fragmentario. Pero hay torsos y torsos. La mayoría de ellos sólo existen para la interpretación científica. En otros, por el contrario, nos encontramos, con una mezcla de admiración y dolor ante una creación de arranque generoso que, de pronto, se interrumpe en un lugar determinado, a menudo casual, despertando en nosotros una interrogación a la vez espiritual y artística sobre lo ausente. La figura de Krull evoca otros sentimientos. La alegre esbeltez de su juventud queda definitivamente preservada para la posteridad gracias a la naturaleza fragmentaria de su historia. Al igual que puede ocurrir algunas veces con ciertos restos de la plástica antigua, este torso, incompleto y fragmentario tanto en su contenido como en su forma, precisamente por todo ello tiene un invencible encanto propio, una plenitud de lo más peculiar. Sin duda es diferente y muy inferior a su entero proyecto, pero lo que con esta figura involuntariamente incompleta se entrega a la posteridad, este poco, no es otra cosa que una figura en sí ya perfecta.

Esta obra, publicada por
EDICIONES GRIJALBO S. A.
terminóse de imprimir en los talleres
de Gráficas Diamante, de Barcelona,
el día 29 de marzo
de 1969